

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

*A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do
drama de Pinheiro Chagas*

Mestrado em Literatura
(Especialização de Literatura Comparada, Plano temático: Literatura e Teatro)

Françoise Jocelyne Vanhulle Lima

FARO
(2006)

NOME: Françoise Jocelyne Vanhulle Lima

DEPARTAMENTO: Departamento de Letras Clássicas e Modernas

ORIENTADOR: Professora Doutora Ana Alexandra Seabra de Carvalho

DATA: 29 de Janeiro de 2007

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas.*

JÚRI:

Presidente: - **Doutor João Manuel Minhoto Marques**, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Vogais: - **Doutora Maria João Monteiro Brilhante**, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

- **Doutora Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho**, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho seria incompleto se eu não agradecesse vivamente a colaboração das pessoas que me ajudaram na sua elaboração:

- Para os funcionários das Bibliotecas Nacionais de Lisboa e de Paris e as funcionárias do Teatro D. Maria e do Museu do Teatro, que fizeram prova de grande profissionalismo;

- Para a disponibilidade da Doutora Florence Roth, “Conservateur de la Bibliothèqu de la SACD”, o meu agradecimento.

- Para a amabilidade, disponibilidade e incentivo sempre demonstrados pela Professora Doutora Maria João Brilhante, o meu sincero reconhecimento.

- Para o apoio, confiança e estímulo sempre manifestados amigavelmente pela minha orientadora, a Professora Doutora Ana Alexandra Seabra de Carvalho, a minha profunda gratidão.

- Finalmente, à minha família e amigos, um muito obrigado.

RESUMO

Drama em cinco actos, *A Morgadinha de Valflor*, um dos primeiros dramas de Pinheiro Chagas, estreado na noite de 3 de Abril de 1869 no Teatro D. Maria, conheceu um sucesso estrondoso, o qual se repetiu ao longo das suas inúmeras representações. O nosso trabalho, intitulado *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Estudo comparativo da obra de Pinheiro Chagas*, procura traduzir a ideia principal, presente tanto no texto original como na versão francesa, da concretização de um sonho ilusório (união do par amoroso no além), simbolizando uma união política e social no futuro (século XIX), que concretizará as noções iluministas de igualdade e de liberdade (tanto a nível humano como literário, social e político), sendo estes conceitos substituídos, na versão francesa da autoria de Henry Faure (embora esta seguisse globalmente o princípio de fidelidade), pelo de fraternidade, que, dando-lhes continuidade, completa o lema revolucionário francês: “Liberté / Égalité / Fraternité”.

Assim, as duas versões focalizam o conflito social, cujo impacto debilita principalmente o estado psicológico de uma das personagens principais, Luís, que, oscilando entre o mundo de sonho idealista, portanto ilusório no tempo em que vive, e o mundo da realidade, desfalece com a visão futura de uma esperança de igualdade e liberdade, tão reivindicadas pelos românticos. O nosso estudo comparativo focaliza, por um lado, alguns casos de convergências e divergências encontradas nas duas versões e valoriza, por outro, uma interpretação pessoal do drama à luz dos aspectos socioculturais e/ou políticos.

Palavras-chave (máximo 6):

Ilusão
Século XIX
Pinheiro Chagas
Drama
Tradução
Henry Faure

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO EM FRANCÊS:

Mademoiselle de Valflor: l'espérance d'un rêve. Étude comparative de l'œuvre de Pinheiro Chagas.

RÉSUMÉ

Drame en cinq actes, *A Morgadinha de Valflor*, l'un des premiers drames de Pinheiro Chagas, joué sur scène pour la première fois le 3 avril 1869, au théâtre D. Maria, connut un succès aussi étourdissant qu'au cours de ses innombrables représentations. Notre étude, intitulée *Mademoiselle de Valflor: l'espérance d'un rêve. Étude comparative de l'œuvre de Pinheiro Chagas*, tend à traduire, aussi bien dans le texte de départ que dans le texte second, l'idée principale de concrétisation d'un rêve illusoire (union du couple dans l'au-delà), symbolisant une união politique et sociale dans le futur (XIX^e siècle), qui concrétisera les notions illuministes d'égalité et de liberté, aussi bien au niveau humain, que littéraire, social et politique. Malgré une fidélité plus ou moins rigide de la traduction française, ces concepts y sont substitués par celui de fraternité qui, par continuation à ceux-ci, complète la devise révolutionnaire française: Liberté / Égalité / Fraternité. Par là même, les deux versions focalisent le conflit social dont l'impact débilite principalement l'état psychologique d'un des personnages principaux, Louis, qui, oscillant entre le monde du rêve idéaliste, donc illusoire dans le temps où il vit, et le monde de la réalité, meurt avec la vision future d'une espérance d'égalité et de liberté, si revendiquées par les romantiques. D'un côté, notre étude comparative met en relief quelques cas de divergences et de convergences, trouvées dans les deux versions et valorise, d'un autre côté, une interprétation personnelle du drame à la lumière de certains aspects socioculturels et/ou politiques.

Mots-clés (máximo 6):

Illusion
XIX^e siècle
Pinheiro Chagas
Drame
Traduction
Henry Faure

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	1
Cap.1. Aspectos teórico-metodológicos.....	6
1.1. A Literatura Comparada e os Estudos de Tradução.....	6
1.2. Os estudos Teatrais e a Problemática da Recepção.....	15
1.2.1. Os Estudos Teatrais.....	15
1.2.2. A Problemática da Recepção.....	18
Cap.2. Pinheiro Chagas: breve apresentação biobliográfica.....	27
2.1. Formação.....	27
2.2. O jornalista.....	29
2.3. O estadista.....	30
2.4. O escritor.....	35
2.4.1. O tradutor.....	35
2.4.1. O autor.....	35
2.5. Pinheiro Chagas e o drama histórico romântico.....	44
2.5.1. Pinheiro Chagas e “o universo temporal ideológico” das personagens d’A <i>Morgadinha de Valflor</i>	60
Cap.3. O drama A <i>Morgadinha de Valflor</i> e os seus contextos de produção/recepção.....	69
3.1. As representações d’A <i>Morgadinha</i> em Portugal.....	69
3.2. O sucesso editorial d’A <i>Morgadinha</i> em Portugal.....	83
3.3. A tradução d’A <i>Morgadinha</i> em França.....	85

Cap.4. <i>A Morgadinha de Valflor</i> e a versão de Henry Faure: Estudo comparativo.....	96
4.1. Alguns casos de divergências e convergências.....	96
4.1.1. O <i>incipit</i>	96
4.1.2. O final.....	104
4.1.3. O poema “Versos a Leonor”.....	104
4.1.4. Algumas comparações entre <i>O Mário</i> de Silva Gaio, <i>A Morgadinha de Valflor</i> e a sua versão	114
4.1.5. A balada.....	122
4.2. A combinação dos géneros e tons dramáticos de acordo com a poética romântica.....	127
4.2.1. O cómico e as suas diversas fontes.....	127
4.2.1.1. O cómico de situação.....	127
4.2.1.2. O cómico de carácter nas personagens secundárias.....	130
4.2.2. O lirismo do triângulo amoroso.....	133
4.3. O jogo da ilusão no sonho.....	139
4.3.1. O sonho acordado de Luís e o seu regresso à realidade.....	139
4.3.2. O sonho acordado de Leonor e o seu regresso à realidade.....	145
Conclusão.....	148
Bibliografia.....	151
Anexos.....	159

INTRODUÇÃO

No drama *Madame Roland* de Henry Faure¹, surge-nos uma deusa inflamada da heroína lutadora, Madame Roland, exclamando o seguinte:

“L’Histoire, mon esprit ardent et libéral,
Mon cœur, l’amour du bien et la haine du mal!
Le culte offert aux rois et m’indigne et me blesse;
La nature admet-elle et manants et noblesse?
Le mérite est-il fait de titre ou de vertu?
Pourquoi le joug d’un seul sur nos fronts abattu?
Ah! Que j’aurais voulu, comblant mon espérance,
Qu’une fée eût changé, dans notre belle France,
L’antique monarchie en république...Mais
Avec des lois, des mœurs...”

Estas palavras poderiam ter sido proferidas pelo herói de Pinheiro Chagas, Luís, ansioso adepto da igualdade entre os homens. De facto, ao longo do drama, ele condena fervorosamente a injustiça e reza pela abolição dos privilégios feudais da velha ordem estabelecida. Esse sonho da liberdade do povo e dos homens, declamado tão veementemente em quase todas as páginas do drama, espraia-se na paixão nutrida por uma fidalga, Leonor, que, contra ventos e marés, aceita derrotar os preconceitos que os separam. Mas a liberdade na vida social, política ou amorosa é, para Luís, uma mera ilusão no tempo presente em que vive, sendo alcançável através da morte, única saída possível, única esperança de um sonho realizável num futuro mais prometedor. O século XIX, século do liberalismo, das liberdades defendidas pelos românticos, mas liberdades limitadas por alguns, foi glorificado por Pinheiro Chagas, que viu nele um tempo grandioso, onde a esperança de um progresso social e político estava a concretizar-se. Curiosamente, a tradução francesa de Faure d’*A Morgadinha de Valflor* revela ser um género de continuidade do drama traduzido por não ter adoptado o lema da liberdade

¹ Henry Faure, *Madame Roland*, Paris, P.V. Stock Editeur, 1896, p.22.

mas sim o da fraternidade, num período finissecular, quando os eventos socioculturais e políticos se desenrolavam num quadro belicoso.

Assim, *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*, título adoptado para este trabalho de investigação, traduz a ideia da concretização, talvez ilusória, de um sonho: a união dos amantes, dependente de um factor primordial, a igualdade social, um dos conceitos-chave do drama. A peça, bem como a sua tradução, focaliza o conflito social estabelecido sobre preconceitos, cujo impacto debilita o estado psicológico do herói, que oscila sempre entre a ilusão de um mundo de sonho e a realidade.

O nosso estudo levou-nos a investigar nas Bibliotecas Nacionais de Lisboa e de Paris, sendo que foi nesta última, após inúmeros contactos infrutíferos, que encontramos a tradução manuscrita de Henry Faure², intitulada *Mademoiselle de Valflor*, cujas ficha técnica e frontispício se encontram no anexo 1. A nossa pesquisa foi dificultada pela falta de bibliografia e de estudos, tanto sobre o drama de Pinheiro Chagas como sobre a sua tradução, o que nos levou a uma interpretação unicamente pessoal da obra. A ausência de referências concretas, no que diz respeito ao manuscrito, obrigou-nos a formular hipóteses quanto ao período e contexto exactos da sua concepção e à razão de não ter sido representada. Uma carta, redigida por Faure e anexada ao manuscrito, datando de 19 de Dezembro de 1905, foi dirigida ao director do Teatro do Odéon, no intuito de encenar o drama. Porém, a nossa investigação levou-nos a concluir que a peça não chegou a ser representada na cena francesa nem editada. Por este motivo, utilizaremos o manuscrito como texto-base, o que, no caso de citações,

² Encontrámos o texto manuscrito no “Site Richelieu”, nos “Arts du Spectacle”, departamento dos manuscritos, sob a referência “Re M 102 – catalogue Rondel, Théâtre espagnol et portugais”, p.289. Este manuscrito fazia parte do “Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours” par Mme Horn-Monval, éd. du CNRS, 1960, e encontrava-se anteriormente na Bibliothèque de l’Arsenal.

marcaremos pela abreviatura “v.f.” (versão francesa), na comparação com o drama original de Pinheiro Chagas.

No que diz respeito à sua transcrição, confrontámo-nos com algumas dificuldades na inteligibilidade da escrita, o que nos levou a colocar as palavras duvidosas entre parêntesis rectos ou, em caso de incompreensão total, a substituí-las com um ponto de interrogação. Contudo, este problema não levantou ambiguidade de interpretação, na medida em que a coerência e clareza do texto não ficaram abaladas aquando da sua leitura.

Desprovida de recentes trabalhos críticos ou objecto de um único estudo de meados do século passado³, apesar do imenso sucesso da peça e da notoriedade do autor na sua época, *A Morgadinha de Valflor*, tal como o conjunto da obra de Pinheiro Chagas, foi infelizmente deixada ao abandono, tal como o afirma Helena Buescu:

“A obra de Pinheiro Chagas pode considerar-se, na generalidade, uma obra datada, no que tem de cedências a um gosto institucionalizado que condiciona tanto o êxito contemporâneo como o (apesar de tudo demasiado) esquecimento posterior”⁴.

Nuno Júdice também valoriza a obra de Pinheiro Chagas nestes termos:

“E se a sua linguagem tem, como é evidente, as marcas terríveis do período ultraromântico, com uma adjectivação excessiva, exclamações redundantes, efeitos – e enfeites – mais cénicos do que literários, muita coisa se salva, nomeadamente no domínio do conto, que merece uma releitura actual”⁵.

Ao tomá-la como objecto de investigação, visamos a recuperação e a valorização de uma obra esquecida através de uma análise estrutural e sociocultural, no contexto português através das suas representações, e, no contexto francês, por intermédio da tradução de Faure. Assim, esperamos contribuir, a partir de uma

³ Otília Remechido Guerreiro Pereira, *Pinheiro Chagas: O homem e a obra*, dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1942-1943.

⁴ Helena Carvalhão Buescu, “CHAGAS (Manuel Joaquim Pinheiro)”, in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol.I, Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp.1111-1114.

⁵ Nuno Júdice, “Prefácio”, in Manuel Pinheiro Chagas, *Julieta*, Lisboa, Edições Rolim, 1985, sem numeração de páginas.

interpretação pessoal, para o fornecimento de elementos novos no que diz respeito à *Morgadinha de Valflor*. Para concretizar esses objectivos, debruçar-nos-emos sobre o drama original e a sua tradução francesa num estudo comparativo que iniciaremos no capítulo 4, analisando certos tópicos que nos pareceram mais pertinentes, tanto na obra original como na sua tradução, atendendo, tanto quanto possível, aos aspectos socioculturais e/ou políticos. A nossa metodologia basear-se-á na pesquisa e tratamento de dados informativos sobre as condições de produção e recepção da obra e da sua tradução que permitam o estudo comparado. Desta forma, depois de um primeiro capítulo teórico-metodológico, onde serão tratados sumariamente os aspectos da literatura comparada e dos estudos de tradução, bem como, de seguida, dos estudos teatrais e da problemática da recepção, focalizaremos, no segundo capítulo, uma apresentação biobibliográfica de Pinheiro Chagas, atendendo, por um lado, ao drama histórico romântico e, por outro, ao “universo temporal ideológico” das personagens d’*A Morgadinha de Valflor*. No capítulo 3, focalizaremos os contextos de produção e recepção do drama. Estes capítulos tratam, então, do drama original e das suas representações teatrais, mormente em Portugal, com um ponto transitório (cap.3.3.) que introduzirá o capítulo 4, o qual, por sua vez, assentará no estudo comparativo da obra de partida e da sua versão, onde serão evocados alguns casos de divergências e convergências, embora a tradução quisesse manter-se fiel ao original. Este capítulo, além de abarcar a teoria da aliança dos géneros e tons dramáticos, através do cómico e das suas diversas fontes, salientará igualmente o jogo da ilusão no sonho, protagonizado pelas personagens emblemáticas, Luís e Leonor, seguido, por último, da conclusão, da bibliografia e dos anexos.

Dados os limites do nosso trabalho de investigação e as prescrições temporais e espaciais de uma tese de Mestrado, alguns aspectos menos desenvolvidos poderão vir a ser abordados noutros estudos futuros.

1. Aspectos teórico-metodológicos

1.1. A Literatura Comparada e os Estudos de Tradução

Foi no século XVIII que surgiu, a partir da fusão de dois movimentos complementares embora distintos, a proposta de uma formalização e sistematização de uma nova disciplina, baseada numa metodologia comparativa que dizia respeito ao estudo comparativo entre dois ou mais fenómenos literários, bem como ao procedimento comparativo que apela a uma área de reflexão. O primeiro movimento está relacionado com o cosmopolitismo e o internacionalismo, veiculados pelos conceitos filosóficos e ideológicos do Iluminismo, consciente de uma vasta realidade geográfica, histórica e cultural, enquanto o segundo se baseia numa “prática sócio-cultural (e política) efectiva, que cada vez mais repousa sobre a ideia-chave e o conceito de ‘nação’ [...]”⁶ Esta perspectiva foi alargada por Goethe com o seu conceito de *Weltliteratur*, nos princípios de Oitocentas, onde “o conceito de ‘literatura’ [se encontra] associado à dimensão planetária que potencialmente assume, e que surge claramente como uma hipótese de resposta para o seccionamento nacional/ista do fenómeno literário [...]”⁷.

No entanto, foi na última década do século XIX que o comparatismo se implantou decisivamente ao nível académico e institucional nas universidades, bem como na publicação de revistas e obras, onde os maiores comparatistas, entre os quais Sainte-Beuve, Jean-Jacques Ampère e ainda De Sanctis, se destacaram através dos seus estudos. Até à década de 50 do século XIX, a perspectiva comparatista, de inspiração nacionalista, enveredava por duas áreas de investigação, a historicista e a tematólogica.

⁶ Helena Carvalhão Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, p.5.

⁷ *Idem*, pp. 5-6.

A primeira orientação consistia em tratar os fenómenos literários segundo os aspectos históricos factuais, enquanto a vertente tematólogica os estudava a partir dos temas que os envolviam.

A metodologia da literatura comparatista assentava nas “relações literárias internacionais”⁸, onde se dividia nas literaturas da Europa central e ocidental, as ditas “maiores” e as “menores”, distinção essa contestada por comparatistas como Baldensperger que valorizam “um comparatismo como lugar de uma possível relativização de uma hierarquia pré-determinada, no sentido em que permitiria contrariar um nacionalismo *à outrance*, considerado como pernicioso [...]”⁹.

A primeira designação, que se diferenciava da segunda pela sua superioridade quantitativa e qualitativa, servia de modelos, fontes e/ou influência para a segunda, que copiava ou imitava as suas orientações culturais. Esta fase de comparatismo tinha como características evidentes o seu eurocentrismo, “a sua preocupação em definir o seu objecto a partir das relações internacionais factualmente estabelecidas, a sua dependência face a uma história literária ainda concebida de acordo com um paradigma positivista e a insistência correlata no chamado estudo de fontes e influências, a que se junta a chamada ‘imagologia’, ou estudo das imagens culturais que um determinado povo (nacional) provoca em uma diferente literatura nacional”¹⁰.

Portugal, que mantinha relações diplomáticas e amistosas com a França, via nela o país de *Cocagne*, onde florescia uma literatura rica, digna de ser seguida e imitada. Assim, os imigrantes, nomeadamente os homens de letras, instalados em França por volta dos séculos XVII-XVIII, por razões políticas ou outras, os chamados

⁸ Helena Carvalhão Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, p.7.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibidem*, p.8.

“estrangeirados”, tinham adoptado os gostos literários do país acolhedor que eles divulgavam através de imitações e/ou traduções, uma vez de regresso ao país de origem.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, “a literatura comparada parece poder surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais, quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos de tradução ou os estudos intersemióticos”¹¹. Buescu ainda distingue três tendências fundamentais do comparativismo: a multidisciplinar e/ou interdisciplinar; a interdiscursiva e, finalmente, a intersemiótica. Outra especificidade comparatista envolve os “Estudos Leste-Oeste” (*East-West Studies*) que abrange uma envergadura anti-eurocêntrica, onde o estudo comparativo assenta nas culturas não-ocidentais.

O objecto de estudo da literatura comparada pode abarcar vários trabalhos de investigação, tais como o estudo de um mito, de uma lenda ou de um tema, o estudo de uma forma, de um género ou de uma época da história literária ou ainda o estudo das ideias. Porém, a investigação em literatura comparada pode combinar um ou mais desses elementos, tais como a forma numa dada época ou um tema relacionado com um género.

Como disciplina de investigação, no entender de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, a literatura comparada tem, então, por objecto o de “relacionar duas ou mais literaturas [estrangeiras], dois ou mais fenómenos culturais, ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa

¹¹ Helena Carvalhão Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, p.14.

relação estabelecida”.¹² O objectivo da literatura comparada é similar àquele que Danièle Chauvin e Yves Chevrel avançam, quando afirmam que a literatura comparada visa encontrar relações de analogias, de parentesco, de influência e ainda de diferenças nos factos e textos literários de várias culturas e línguas, através do tempo sincrónico e diacrónico, além de relacionar a literatura com outras áreas.¹³ Neste contexto, a intertextualidade também pode integrar-se nos estudos comparatistas, na medida em que apresenta um texto “decalcado” de outro e no qual surgem elementos e características idênticas ou muito parecidas. Do mesmo modo, os estudos de tradução vieram afirmar-se de modo significativo na área da literatura comparada, na medida em que “oferece[m] um campo de indagação muito fecundo para a análise das relações e seus efeitos entre diversas literaturas nacionais”¹⁴.

No seu ensaio, *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma disciplina*, Susan Bassnett¹⁵ divide os estudos de tradução em quatro áreas:

- A primeira diz respeito à História da tradução e integra-se na História literária. É o período onde avultam investigações sobre as teorias e a evolução metodológica da tradução em diferentes momentos históricos, bem como o seu papel, a sua função e os processos da sua encomenda e sua publicação, além da análise da obra de tradutores. Esta primeira fase tem uma orientação empírica imediata;

- A segunda área envolve a tradução na cultura da língua de chegada, onde a investigação compreende autores individuais e textos, onde se estuda a influência ou o género literário e, ainda, a presença das normas e códigos do texto traduzido no sistema e os princípios de selecção que agem nesse sistema;

¹² Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p.11.

¹³ Danièle Chauvin, Yves Chevrel, *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996, p.3.

¹⁴ Helena Carvalhão Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, p.12.

¹⁵ Susan Bassnett, *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.20.

- A terceira categoria evidencia estudos sobre a tradução e a linguística, na medida em que comparam os componentes linguísticos ao nível fónico, morfémico, lexical, sintagmático e sintáctico dos textos dos dois sistemas. Pertencem a esta categoria os estudos sobre a intraduzibilidade e a equivalência linguísticas, a tradução automática, entre outros.

- Finalmente, a quarta área, designada como tradução e poética, abarca as traduções literárias, a teoria e prática. Os estudos podem concentrar-se sobre os problemas levantados pela tradução da poesia ou da dramaturgia, além de poderem investigar e/ou comparar poéticas de tradutores individuais ou as inter-relações entre os textos de partida e de chegada.

No seu artigo “On Linguistic Aspects of Translation”¹⁶, Roman Jakobson distingue três géneros de tradução:

- A *tradução intralinguística* ou *reformulação* é uma interpretação de signos verbais por intermédio de outros signos da mesma língua. Refere-se à sinonímia, à equivalência dos termos e associações;

- A *tradução interlinguística* diz respeito a uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua;

- A *tradução intersemiótica* ou *transmutação* é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais.

Importa igualmente clarificar o conceito de tradução. Segundo George Steiner,

“o esquema-modelo da tradução é o de uma mensagem, emitida numa língua de partida, que reaparece numa língua de chegada, depois de ter sofrido um processo de transformação. Bem entendido, a dificuldade consiste no facto de as duas línguas serem diferentes: para que a mensagem ‘passe’, é necessário que a interpretação opere uma transposição graças a dois mecanismos que, erroneamente embora, recebem por vezes os nomes de codificação e descodificação”¹⁷ e de recodificação.

¹⁶ Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Brower, R.A. (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp.232-239, *apud* Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ George Steiner, *Depois de Babel. Aspectos da linguagem e tradução*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2002, p.55.

Por seu lado, Susan Bassnett entende a tradução como “a transferência de um texto originalmente escrito numa língua, a língua de partida, para uma língua de chegada de forma a garantir que o significado dos dois textos seja aproximadamente o mesmo e que as estruturas da língua de partida sejam preservadas tanto quanto possível, mas não tanto que distorçam gravemente as estruturas da língua de chegada.”¹⁸

As duas condições levantadas por Bassnett envolvem o princípio da fidelidade do sentido da palavra e do significado do texto. Para Cícero e Horácio, uma boa tradução devia seguir o princípio *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*, ou seja, a tradução devia rejeitar a tradução literal, palavra por palavra, mas aceitar a tradução sentido por sentido. Ao longo dos séculos, a tradução teve várias fases metodológicas. De facto, a teoria da tradução, pelos menos do século XVIII em diante, demarca três áreas: a primeira diz respeito à tradução literal, interlinear. A segunda estende-se à “translação”, o que significa que a tradução, apesar de se manter fiel, oferece uma feição autónoma. Finalmente, a terceira é a que envolve a imitação, a recriação, a variação, a interpretação paralela. É nesta categoria que se encontra a tradução livre.

No classicismo francês surgiu o caso de “Les Belles Infidèles”, metáfora que dividia as mulheres em duas categorias: as belas (as infiéis) e as feias (as fiéis). Esta analogia foi adaptada para as traduções: as “infiéis”, como o nome indica, são as que fogem do conceito de fidelidade, se afastam da tradução à letra, adoptando a liberdade na modernização e na naturalização dos textos traduzidos vistos como traduções livres, contrariamente às outras, as “fiéis”. Esta concepção marcou profundamente a prática tradutória francesa até aos alvares de Oitocentos.

¹⁸ Susan Bassnett, *op. cit.*, p.20.

No século XIX, a teoria de Friedrich Schleiermacher contribuiu para um novo olhar sobre as condições de recepção e de tradução aquando do contacto entre o original e o leitor: ora o tradutor leva o original, o autor, até ao leitor (tradução literal) ou leva o leitor até ao original (tradução livre). Goethe também reconhece dois princípios da tradução: o primeiro, que diz respeito à tradução “prosaica”, trata da aproximação do autor estrangeiro até ao leitor-receptor, de modo a que este o considere como parte integrante do seu património literário. O segundo, que se refere à tradução “parodista”, assenta numa certa distanciação que leva o leitor-receptor a adoptar as particularidades do autor estrangeiro. Wilhem von Humboldt sublinha a importância das traduções no conhecimento da cultura de outros países e na capacidade linguística de se exprimir. Os teóricos Oitocentistas dividam-se entre as duas alternativas. Em suma, no dizer de Bassnett, “a abordagem hermenêutica posta pelos grandes tradutores românticos ingleses e alemães articula-se com a alteração da concepção do papel do indivíduo no contexto social.”¹⁹

Na tradução em poesia, André Lefevere distingue sete estratégias:²⁰

- *Tradução fonémica*: reprodução do som da língua de partida na língua de chegada bem como de uma reprodução de uma paráfrase aceitável do sentido, o que, segundo Lefevere, parece inconcebível.

- *Tradução literal*, que distorce o sentido e a sintaxe do original.

- *Tradução métrica*, que é a reprodução do metro do original que se concentra num aspecto particular do texto original em detrimento do texto enquanto todo.

- *De poesia para prosa*, que distorce o sentido do valor comunicativo e sintáctico do texto de chegada mas não tanto como na tradução literal ou métrica.

¹⁹ Susan Bassnett, *op. cit.*, pp.75-76.

²⁰ André Lefevere, *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blue-print*, Amsterdam, Van Gorcum, 1975, *apud* Susan Bassnett, *op. cit.*, 2003, p.136.

- *Tradução rimada*, onde o tradutor se confronta com um duplo problema: o metro e a rima.

- *Tradução em verso branco*, onde o tradutor se encontra limitado pela escolha da estrutura, apesar de haver um maior grau de literalidade.

- *Interpretação*: sob este tópico, Lefevere distingue, por um lado, as “versões”, em que o conteúdo do texto original é mantido, mas a forma é alterada e, por outro, “imitações” em que o tradutor modifica tudo, cria um texto inteiramente novo, saído directamente da sua própria imaginação, tendo como únicos pontos comuns com o texto-fonte o título e o ponto de partida.

O certo é que traduzir literalmente, adoptando a mesma terminologia que o texto original, pode levantar dificuldades ao nível morfológico, sintáctico e rítmico, quando se trata nomeadamente de textos poéticos. Para que uma tradução seja boa, é imprescindível que o tradutor compreenda e assimile os mesmos pensamentos e sentimentos que o autor original sobre o texto criado, para poder transmiti-los na sua própria língua. Assim, a tradução deve apresentar um equilíbrio entre “o livre” e “o literal”, tendo em conta, por um lado, o excesso do primeiro, que pode deturpar o pensamento expressivo do autor primitivo e, logo, dar azo à própria imaginação do tradutor, tendo como consequência a criação de uma obra nova baseada na original. Por outro lado, se a versão literal for exagerada, o tradutor arrisca-se a escapar à linguagem vernácula do seu país e a cair numa incompreensão e incorrecção linguística. O tradutor deve, então, conhecer perfeitamente a língua na qual está redigida a obra e fazer prova de poder criativo no intuito de harmonizar e combinar as noções de fidelidade e de vernaculidade, tendo em conta a função morfológica e sintáctica das palavras. Por isso, o tradutor deve recorrer a vários procedimentos da tradução, tais como as equivalências, mormente respeitantes às expressões idiomáticas, às fórmulas perifrásticas e

parafrásticas, a substantivação, entre outros. Por vezes, a intervenção do tradutor, sob a forma de notas explicativas paratextuais, serve de intermediário entre o texto traduzido e o leitor-receptor para que este compreenda certos detalhes omitidos ou acrescentados, aquando da reelaboração do texto primitivo. É o que acontece com o tradutor do nosso drama. A nosso ver, Faure tentou manter uma certa fidelidade ao texto-fonte, não no sentido da aceitação universal do conceito tradicional da palavra, ou seja, a fidelidade que implica a tradução “palavra por palavra” ou literal, mas sim como uma fidelidade ao sentido textual, à textura da obra, preservando, deste modo, as ideias-chave do texto primitivo, sem prejudicar a vernaculidade da língua de chegada, mesmo se houve, por vezes, algumas alterações. O mais complicado numa tradução ou adaptação de textos dramáticos reside, sobretudo, na questão da representabilidade, que obriga o tradutor a determinar quais são os elementos que tornam o texto representável ou dificultam a sua representabilidade, tais como o estilo ou o espaço de representação e ainda o público. O tradutor deve atentar “não apenas à transferência de uma sequência linguística da língua de partida para a língua de chegada ao nível do significado do discurso, mas também uma transferência da função do enunciado linguístico em articulação com os outros signos componentes do discurso teatral.”²¹ Assim, a tradução do texto dramático deve conter um subtexto que revela todo um sistema de signos paralinguísticos a fim de tornar o texto viável para a representação.

²¹ Susan Bassnett, *op. cit.*, p.194.

2. Os Estudos Teatrais e a Problemática da Recepção

2.1. Os Estudos Teatrais

Pertencente ao domínio da *mimesis* e da *performance*, o teatro imita e representa acções, baseando-se, ou não, na realidade e na História. O fenómeno teatral, além de ser, então, representação definida como acontecimento sociocultural com um conteúdo intelectual verbal, desenvolve uma mensagem bastante complexa, traduzida por um sistema de signos paralinguísticos (verbais, visuais e auditivos, entre outros), através dos quais se evidencia uma fábula, um jogo psicológico ou político. A poética teatral baseia-se, portanto, na prática artística, que, por sua vez, tem por função emitir, por um lado, mensagens e, por outro, procurar, através de signos e *stimuli*, o prazer (*delectare*) estético e emotivo. De facto, integrando-se num processo comunicativo, o teatro, ao longo dos séculos, além de ser uma distração, visa emocionar (*mouere*) o público e educá-lo (*docere*) ao mesmo tempo, obrigando-o a reflectir. O teatro mostra, então, as vicissitudes da condição humana no intuito de provocar juízos críticos e permitir uma identificação total ou parcial do público, efeito “enganador” com carácter mais ou menos intenso segundo as épocas. O teatro é, também, uma arma eficaz na propagação das opiniões dos dramaturgos, que, por subterfúgios e artifícios, conseguem infiltrar as suas mensagens, por vezes de índole ideológica ou política, para serem assimiladas pelos espectadores. Assim, o teatro revela uma dupla enunciação: uma enunciação em cena, entre as personagens, e outra entre os autor/actores e o público. Esta comunicação passa através de duas linguagens sob a forma de discursos, verbal e gestual²²:

²² Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.32 e p.200 e *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1992, pp.167, 172-173, 182.

<i>Função da Linguagem de Jakobson</i>	<i>Discurso verbal</i>	<i>Discurso gestual</i>
Conativa ou apelativa	Impõe um duplo destinatário: o destinatário-actor (personagem) e o destinatário-público. O discurso é acção que apela ao receptor.	O gesto ordena, suplica, etc.
Fática	Faz lembrar ao espectador as condições da comunicação e a sua presença no teatro: ela estabelece ou acaba o contacto entre o emissor e o receptor, enquanto no interior do diálogo ela mantém o contacto entre as personagens.	Diz respeito a um contacto que apela à comunicação.
Referencial	A sua função é fazer lembrar ao espectador o contexto (histórico, social, político) da comunicação e remete para um “real”. Serve como meio de conhecimento para as outras personagens (por exemplo, na cena de exposição).	O gesto informa, diz qualquer coisa.
Emotiva ou expressiva	Traduz/imita emoções destinadas e sentidas pelo espectador, através de traços lexicais e características sintácticas (exclamações, rotura da sintaxe, entre outros).	Está ligada à sua expressividade.
Poética	Estilo ou poética próprios do código discursivo de uma personagem.	Relações dos gestos, da poética gestual.
Metalinguística	Funciona onde há teatralização, teatro no teatro.	Envolve um comentário de um discurso verbal ou gestual.

Estes tipos de discursos desenvolvem-se através do tempo e do espaço que coincidem com a duração da ficção dada pelo espectáculo. Existem dois tempos distintos: o da representação e o da acção representada. A duração do primeiro não poderia corresponder à do segundo, pois a acção pode durar meses ou anos, este intervalo temporal sendo simbolizado pelo entracto, segundo a convenção imposta pelo teatro de Shakespeare, pela comédia espanhola do princípio do século XVII ou ainda pelo drama em França no século XIX. As indicações temporais, além de poderem aparecer nas didascálias externas e/ou internas, que indicam a passagem do tempo e a progressão da acção (mudança de estação, mudança no cenário que indica uma passagem temporal e/ou espacial), podem surgir no discurso das personagens. De facto, o discurso pode conter significantes do tempo sob forma de micro-sequências ou através da análise dos determinantes temporais e dos tempos verbais no passado e futuro.

Assim, na adaptação do drama *Mademoiselle de Valflor*, temos a informação acrescentada no acto I²³ de que a acção começa em Dezembro para se prolongar até ao mês de Janeiro, tanto no original como na adaptação, o que prova que se escoou um mês, tal como o demonstra a fala de Luís quando afirma, desde a cena 1 do acto II: “Há apenas um mez que aqui estou, e já me parece que decorreu um século!”²⁴ O acto III desenrola-se durante um dos meses de verão (Julho ou Agosto), durante o qual se celebram geralmente as romarias na Beira. Quando a acção se transforma em peripécia, no momento em que Luís deve escolher uma saída para o seu dilema amoroso no acto IV, o tempo precipita-se, pois apenas se escoaram alguns dias ou um só dia entre a romaria e a decisão de Luís em falar com D. Thereza. No acto V, o desfecho final acontece no dia seguinte ao do final do acto IV, quando Luís desafia Rodrigo para um

²³ Henry Faure, *Mademoiselle de Valflor*, Acto I, cena 4, p.12 [verso].

²⁴ Manuel Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924, p.65.

duelo²⁵, pois somos logo avisados por Leonardo, desde a cena 1 do acto IV, que Luís foi mortalmente ferido aquando do seu encontro com Rodrigo.

Além do tempo decorrido na acção e o da representação, veremos que existe um outro tempo, um tempo ligado à ideologia das personagens, reflexo da própria ideologia do dramaturgo, o qual denominamos “o universo temporal ideológico”, conceito explicado e analisado mais adiante no nosso trabalho.

Ligado ao tempo, o espaço cénico também é um elemento primordial no teatro. Com efeito, o espaço pode propiciar ou prejudicar a acção consoante o seu enquadramento. Segundo a análise apresentada no nosso estudo e corroborada com um esquema piramidal, figurando em anexo, verificamos que os actos correspondem a espaços bem definidos, onde se desenrolam as situações-chave do drama e que três dentre eles (actos I, III, V) acabam por delinear um círculo, indicador da fatalidade. Com efeito, o círculo traçado à volta do triângulo toca os seus três cantos correspondentes a cada um aos actos I, III e V, o que indica que os sinais premonitórios da morte estão presentes nestes três principais actos, acabando por se concretizar no último, que revela ser, então, um eco do primeiro e terceiro actos.

2.2. A Problemática da Recepção

A teoria formalista, cujo método formal põe em relevo exclusivamente o carácter estético da literatura, liberto de qualquer condicionamento histórico e/ou sociológico, coloca, tal como a teoria marxista, o “facto literário” numa estética estritamente limitada às esferas da produção e da representação, excluindo, por um lado, a dimensão do efeito produzido pela obra e, por outro, o seu sentido e a sua recepção

²⁵ Manuel Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924, Acto IV, cena 7, pp.176-180.

interpretados pelo público, cujo papel, conhecimento estético bem como histórico, são totalmente ignorados. A fim de remediar essas lacunas, Jauss propõe-se desenvolver, como seguidor da escola de Konstanz, uma metodologia diferencial e contrastiva, cujo processo dinâmico se baseia na produção e recepção do texto, envolvendo uma relação entre autor/texto/leitor que apela às noções hermeneúicas literárias. Essa nova teoria sobre a estética de recepção, além de focalizar as relações intrínsecas e interactivas entre a figura do receptor (leitor/espectador) com a obra e o autor, gira à volta de questões problemáticas, tais como o prazer estético, a experiência estética aparentada e relacionada com outros domínios de significação da realidade quotidiana e a *praxis* estética desenvolvida através de três actividades básicas (produtiva, receptiva e comunicativa), definidas respectivamente pelos conceitos de *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis*, através das quais a natureza libertadora da arte reveste um papel transgressor ou comunicativo. A primeira fase diz respeito à produção ou criação que corresponde a uma realidade nova e incide sobre o prazer de se envolver na fabricação da obra, transformando o público em co-autor. A reacção positiva da plateia, a efusão de aplausos que os espectadores reservaram às representações d' *A Morgadinha* é prova de que o público se sentia co-autor do drama. O segundo termo implica o efeito desencadeado pela obra como renovação da percepção do mundo envolvente e, finalmente, o terceiro difunde o processo de identificação, ocorrendo com o contacto do receptor “dans et par la perception de l'oeuvre d'art, [où] l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.”²⁶ Jauss propõe, então, cinco modelos de identificação e de actividade comunicacional estéticas: a identificação associativa, admirativa, por

²⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.144.

simpatia, catártica e, finalmente, irónica. No caso d'A *Morgadinha*, cremos que o público teria agido através do processo de identificação por admiração e simpatia pelos heróis do drama em questão na medida em que eles se revelaram ser “ ‘de la même espèce’ que les spectateurs [...] qui doi[vent] le conduire, par le jeu de la sympathie qui abolit la distance, à l'identification morale et à la reconnaissance d'une conduite à tenir.”²⁷ Por outro lado, o público aproximava-se também da modalidade catártica “[qui] dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure.”²⁸ Assim, o público d'A *Morgadinha* aderiu sem reticências ao jogo combinatório dos tons da poética romântica (dramático/patético e cómico), que levaram os espectadores a exprimir as suas emoções, através de comportamentos emocionais distintos alternados (riso / tristeza / curiosidade). A experiência estética consegue, então, captar o receptor e levá-lo a uma profunda identificação que o incita a expressar as suas diversas emoções e reacções. O processo de recepção exige portanto um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com a obra, que leva a plateia a reagir com o espectáculo dando, desta forma, à literatura uma função social que, como afirma Jauss, “só manifesta genuinamente as suas possibilidades, quando a experiência literária de leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social.”²⁹ No caso do nosso drama, a experiência catártica realizou-se pelo sucesso da peça a cada representação, manifestado pelos aplausos efusivos como dissemos acima, para, depois, ser alargado a todas as esferas e órgãos sociais, que, na sua maioria, criticaram apreciativamente o drama com elogios.

²⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, pp.165-166.

²⁸ *Idem*, p.166.

²⁹ Hans Robert Jauss, *História da Literatura como provocação literária*, Lisboa, Vega, 1993, pp.14-15.

Assim sendo, o horizonte de expectativa literária e social do público, condicionado pelos códigos vigentes e experienciais sociais reunidos num momento histórico preciso, determina o acolhimento ou a rejeição da obra no horizonte da sua própria experiência, por sua vez influenciado pelo “efeito” determinado pela obra, ou seja, o impacto, a atracção exercidos pela obra sobre o receptor. Quando uma obra responde às normas e os códigos estéticos são familiares ao horizonte de expectativas do público, o encontro desta com o receptor é “pacífico”, na medida do aceitável, ao invés de uma obra nova. Com efeito, o facto de uma obra ser nova provoca uma distância estética, que permite situar o seu valor estético, tendo em conta a categoria histórica. Se esta distância for longa, o horizonte de expectativas pode mudar ou ficar abalado, o que exigirá um público definido, que, formando-se progressivamente, aceitará a obra, a qual, então, corresponderá ao seu novo horizonte. A obra deve ser, pois, definida consoante a evolução intrínseca da literatura aplicada com a evolução da história em geral, num nível diacrónico (a recepção da obra através do tempo) e sincrónico (recepção desta num determinado momento temporal), onde ela deve ser integrada e interpretada consoante as obras anteriores e relacionada, tal como o explica Jauss, quando afirma que “le rapport entre l’oeuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique [et que] l’accueil fait à l’oeuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d’autres oeuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l’oeuvre peut ensuite se développer et s’enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l’histoire une ‘chaîne de réceptions’ qui décidera de l’importance historique de l’oeuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique”³⁰.

³⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.49.

No que diz respeito à recepção crítica de obras estrangeiras, a qual faz parte também do domínio dos estudos comparativistas, Machado e Pageaux afirmam que “[ela] só pode compreender-se plenamente a partir do quadro de um estudo consagrado aos sistemas de representação do estrangeiro assimilados, num determinado momento histórico, por uma cultura considerada receptora. Consequentemente, é o estudo da imagem do estrangeiro, ou melhor, das imagens do estrangeiro, que nos leva a compreender de que maneira se enuncia o discurso crítico sobre a literatura e que funções este discurso pode ter numa cultura”³¹. Acrescentam ainda os autores referidos que “o discurso crítico sobre obras estrangeiras pode ser identificado, no plano da investigação, com uma ‘imagem’ entre outras (teatro, romance, pintura, etc.) do estrangeiro. O discurso crítico não pode ser considerado uma prática original, singular, mas sim uma prática cultural entre muitas outras, uma visão entre outras do estrangeiro.”³² A recepção de uma literatura estrangeira, ou seja, de apreciação crítica, está estritamente ligada a vários factores, tais como: a sua tradução, a sua adaptação, por um lado, bem como, por outro, o seu fenómeno editorial e o seu procedimento tanto comercial como intelectual, que acaba por condicionar e orientar a leitura da obra. As críticas, que compõem a “recepção crítica” que podemos encontrar em revistas, jornais, prefácios, entre outros, são também um factor essencial na recepção de uma obra estrangeira numa dada cultura de chegada, na medida em que podem influenciar os juízos críticos do público. É imprescindível tomar igualmente em conta o contexto histórico e sociocultural do país receptor, pois é através dele que se vai gerir todo um conjunto de factores influenciadores da recepção da obra estrangeira. Assim, a obra deve sofrer uma avaliação precisa e ampla, baseada em trocas interculturais entre o país emissor e o receptor, bem como do seu respectivo público leitor, que encara uma

³¹ Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p.70

³² *Idem*, p.71.

realidade do texto estrangeiro geralmente traduzido, tal como o expressam Machado e Pageaux :

“A obra estrangeira torna-se em certas fases da história literária, social, cultural de um país um elemento de informação sobre o estrangeiro – tradução ou outra qualquer forma parcial de leitura-, informação que está, no entanto, condicionada pelos centros de interesse do público letrado, pelas modas intelectuais, pelas correntes ideológicas de momento, pela própria situação política e também, frequentemente, pelas relações entre país emissor e país receptor. Mais ainda: condicionada pela ideia que o público letrado tem da cultura estrangeira visada.”³³

A obra estrangeira, aceite ou não pelo público destinatário, ao ser introduzida na cultura receptora, vai desencadear reacções ao nível das estruturas e práticas socioculturais. Como a interpretação da realidade cultural estrangeira é adaptada a uma outra sensibilidade, as atitudes podem, então, ser diferentes e, segundo Machado e Pageaux³⁴, podem ser de quatro ordens:

- A primeira visa “a realidade cultural estrangeira [que é] tida pelo escritor ou pelo grupo como sendo absolutamente superior à cultura nacional de origem” e afecta a cultura estrangeira. É o conceito denominado ‘mania’.

- A segunda inferioriza a realidade cultural estrangeira em relação à cultura de origem. É a ‘fobia’.

- A terceira encara “a realidade estrangeira [...] por positiva e situa-se no interior de uma cultura igualmente considerada de maneira positiva. Estamos então perante o primeiro e único caso de trocas bilaterais que procedem de uma admiração mútua: é a atitude a que foi chamada ‘filia’ ”.

- A quarta visualiza uma realidade cosmopolita, onde a “ausência proclamada de juízo relativamente ao estrangeiro em si, como personalidade concreta, é compensada noutro plano por uma hierarquia activa”, ou pode ser vista pelo escritor que

³³ Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *op. cit*, p. 74.

³⁴ *Idem*, pp. 60-61.

se “integra-se-á num todo ‘internacionalista’ em que obrigatoriamente se processará o confronto entre povos amigos e regimes momentaneamente considerados estranhos a esta fraternidade desejada”³⁵.

No caso de Pinheiro Chagas e Faure, observámos que estes letrados nutriam um certo entusiasmo e afecto pelos respectivos países, sendo o primeiro um francófilo e o segundo um lusófilo, verificando-se isso tanto pelos elogios constantemente pronunciados por ambas as partes, bem como pelas traduções feitas por cada um deles de obras escritas na sua língua predilecta. No entanto, não podemos alargar esta filiação como um padrão, porque, embora a França constituísse uma fonte de influências culturais e sociais em terras lusófonas, Portugal, pelo seu lado, não chegou a ter um grande impacto de forma a poder impor a sua cultura à França ou a despertar um vivo interesse nos franceses para o seu património cultural.

Na década de 70, Bourdieu desenvolve uma teoria no campo da sociologia da literatura, que, considerada como campo ideológico, interfere com outros campos, tal como o da política. Seguindo as linhas gerais da sua teoria, verificamos que é no século XIX com o aparecimento da “arte pela arte”, da revolução industrial, da ascensão prodigiosa da burguesia e da generalização do ensino que a autonomização do sistema das relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos se acelerou de forma impressionante. A burguesia, classe cada vez mais dominante, impôs-se no campo do poder, transformando, então, o campo intelectual e artístico: o escritor torna-se um intelectual profissional. O homem de letras, inserido no campo intelectual, possui uma independência económica e social, livre da protecção tutelar das classes dominantes, bem como das suas exigências. Contudo, podemos encarar a “protecção” dos escritores mais prestigiados para com os mais novos como um género de mecenato

³⁵ Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *op. cit*, p.63.

então tradicionalmente divulgado no século XIX. De modo geral, Bourdieu distingue os campos de produção, a autonomização, a consagração e, finalmente, a recepção como traços fundamentais da sua teoria. O conceito de campo de produção, segundo a nossa definição resumida *grosso modo*, abarca o campo da grande produção e o campo restrito da produção com as suas respectivas características. No primeiro, os produtores produzem os bens simbólicos em função dos gostos de um largo público. O seu sucesso provém desse mesmo público, do valor comercial do produto e do desenvolvimento económico do mercado. O outro campo visa um público mais especializado ou intelectual da classe dominante. O sucesso dos bens simbólicos é reconhecido unicamente pelos pares que detectam neles a inovação, a originalidade e a interpretação. As instâncias de consagração e de legitimação, tais como as academias, os círculos, as instituições literárias, críticos, entre outros, e as instâncias de difusão (entre as quais os museus, as casas de edição, os *media*) desempenham um papel imprescindível na conservação e consagração das obras, onde se erige a sua canonização. No que diz respeito à *Morgadinha*, texto pertencente ao género dramático, tomámos em linha de conta os elementos seguintes:

- Os campos de produção: o campo da produção restrita, onde os produtores (autores, actores, entre outros, ou organismos tais como as companhias) evoluem em espaços sociais, culturais e económicos, que vão decidir da sua recepção consoante os valores e os códigos de ordem estética e ideológico-estilística; o campo da grande produção que também joga o papel de público-receptor que avalia a obra principalmente segundo os seus gostos.

- A autonomização está sobretudo relacionada com o público consumidor, do qual depende o valor financeiro (pois é o público que paga uma certa soma consoante os

locais onde a peça está a ser representada) e simbólico (é este público que legitima também a prática teatral).³⁶

- Finalmente, a recepção e consagração (sincrónica e diacrónica) da obra depende, em linhas gerais, de vários elementos, tais como: o seu título, os diferentes códigos, vigentes ou não na cultura de origem e receptora, a(s) companhia(s) que a representa(m), tal como o(s) teatro(s) onde está representada, as críticas em revistas especializadas ou jornais, e ainda os apoios (subvenções estatais ou privadas, por exemplo) e/ou os prémios recebidos, a sua representação e recepção no estrangeiro, a sua aparição nos manuais escolares, entre outros.

Assim, além da comparação de alguns pontos importantes da obra original *A Morgadinha de Valflor* de Pinheiro Chagas com a sua tradução francesa, *Mademoiselle de Valflor* de Henry Faure, este trabalho tinha como objectivo primário o estudo da recepção da obra-fonte no seu país de origem e de chegada segundo a perspectiva sociológica acima explicada, projecto esse incompleto por o drama não ter sido aparentemente apresentado ao público (leitor e espectador) francês. Deste modo, focalizamos apenas a recepção da peça ao nível nacional, onde apresentaremos o ambiente sociocultural e político oitocentista, o enquadramento literário onde se inseriu a peça confrontada com outras representadas na mesma altura da sua estreia e, finalmente, o fenómeno editorial nacional e estrangeiro, sem deixar de referir, o que se segue agora, algumas notas biobibliográfica do autor português, figura de destaque nos meados de Oitocentos.

³⁶ Por falta de dados mais concretos, este ponto surge apenas aflorado no nosso estudo, embora possa vir a ser alvo de futuras investigações.

3. Pinheiro Chagas: breve apresentação biobibliográfica

3.3 Formação

A carência de afecto maternal marcadamente sentida na infância de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas pela ausência da mãe, que tinha morrido pouco tempo depois do seu nascimento (13 de Novembro de 1842), ficou preenchida pela ternura do pai e a afeição de dois criados, Braz e sua mulher Júlia. O universo familiar do rapaz estava então limitado a essas três figuras, suavemente embalado pelo culto das letras e pelos ideais liberais, então inculcados pelo seu pai, Joaquim Pinheiro das Chagas³⁷. Este, major de infantaria e depois secretário particular de D. Pedro V, era um fervente defensor da causa liberal e combateu ferozmente durante a guerra civil. Participou em várias expedições do exército liberal, entre as quais constam: o desembarque, em Julho de 1832, do batalhão nas praias do Mindelo (chefiado por D. Pedro), que, com a vantagem do factor surpresa, conseguiu derrotar as tropas absolutistas e apoderar-se do Porto e, meses depois, o desembarque no Algarve, já em 1833, comandado pelo Duque da Terceira, o qual, com as suas tropas, conquistou Lisboa em 24 de Julho desse ano. Tal como o prazer das vitórias, Pinheiro das Chagas também conheceu o dissabor do exílio na Inglaterra onde, hospedado num barracão de Plymouth com alguns companheiros do exército constitucional, recebeu um tratamento pouco caloroso do governo inglês, motivo que o levou a redigir uns artigos intitulados *Noites do barracão*, depois compilados num livro denominado *As noites do barracão passadas pelos emigrados portugueses em Inglaterra*.

³⁷ A não confundir os nomes parecidos do pai de Pinheiro Chagas e do nosso autor. Com efeito, o pai de Pinheiro Chagas chamava-se Joaquim Pinheiro **das** Chagas enquanto o nome do filho não leva a partícula “das” (Manuel Joaquim Pinheiro Chagas). Assim, surgirá no nosso texto “Pinheiro das Chagas”, quando se tratar do pai, e “Pinheiro Chagas”, quando nos referirmos ao nosso autor.

Terminada a guerra civil a favor do novo regime monárquico constitucional, Pinheiro das Chagas continuou a sua carreira militar, primeiro como oficial do Colégio Militar, onde pôde controlar a educação do seu único filho, e, depois, como director deste mesmo Colégio, onde encontrou D. Pedro V. O rei, admirando em Pinheiro das Chagas o sentido da honra, a modéstia e a inteligência aguçada “de um mancebo ilustrado e virtuoso, e não o aulico de um monarcha vaidoso e ávido de lisonjas”³⁸, convidou-o como seu secretário particular. De facto, Pinheiro das Chagas era não somente um homem valente no exercício das suas funções militares como também um homem letrado, que se dedicava à poesia³⁹ clássica e romântica (esta última já desabrochada em Portugal com Garrett). Reforçou a sua paixão pelo género lírico, alargando o seu dom literário com diversas traduções de Victor Hugo, Lamartine, Byron, Golsmith, Grey, Turquety e Parny. Foi em contacto com esta atmosfera erudita, imbuída de ideais revolucionários, que Pinheiro Chagas cresceu, influenciado desde logo por essas noções liberais envoltas no mundo íntimo dos grandes precursores e defensores da escola romântica.

Durante a sua juventude, Pinheiro Chagas frequentou ao mesmo tempo a Escola do Exército e a escola Politécnica. Depois de ser promovido a alferes em 1859, pediu licença de inactividade temporária sem vencimento e começou uma nova vida na política e no mundo das letras, pelo qual sentia um grande fascínio.

³⁸ [Cunha Belém], “Manuel Pinheiro Chagas, esboço biographico” in *Os contemporâneos*, nº1, 2ª ed., Lisboa, Escritorio da Empresa, s.d., p.6.

³⁹ Pinheiro das Chagas compôs também durante a sua estadia em Inglaterra, além da obra supracitada, uma *Ode* ao *Catão* de Garrett, que teve um sucesso sem precedente, e foi autor de umas inéditas *Memórias*. Finalmente, sob exigência de D. Pedro V, empreendeu a fastidiosa tarefa de traduzir e ampliar a *Chave da Ciência* do Dr. Brewer que deixará inacabada devido a uma morte súbita.

2.2. O jornalista

Com a morte prematura do pai e a sua responsabilidade marital, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, em plena flor de juventude, teve de ganhar a vida no meio jornalístico, iniciando a sua carreira no *Monitor* de César de Noronha, onde pôde tirar proveito da sua vasta cultura geral em artigos diversificados, além de manipular, com grande virtuosismo uma retórica engenhosa, adaptando-a consoante a natureza dos assuntos. Depois, a convite de Teixeira de Vasconcelos, participou na *Gazeta de Portugal* (1863-1864) com a redacção de folhetins sob o título genérico de *Revista da Semana* e assuntos de política estrangeira. Porém, por ter criticado depreciativamente a política de Napoleão III, para grande descontentamento do director do jornal, teve de se despedir. Mas isso não o impediu de continuar a sua carreira jornalística no *Jornal do Comércio*, onde publicou, durante a polémica da querela do *Bom-Senso e Bom-Gosto*, folhetins acerbos contra a nova escola coimbrã. Colaborou também para outros jornais e revistas de menor importância⁴⁰.

Em 1875, esteve encarregado da direcção do jornal *Discussão*, criado por Manuel Vaz Preto que decidiu mudar o nome para *Diário da Manhã*, título sugerido por Maximiliano de Azevedo. Este jornal tinha uma longa lista de colaboradores brilhantes como Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Carlos Lobo d'Ávila, Fernandes Costa, António Feijó, Teixeira de Queiroz, Abel Botelho e D. Maria Amália Vaz de Carvalho, entre muitos outros. Pinheiro Chagas também escrevia alguns artigos que cativavam os

⁴⁰ A *Gazeta do povo*; o *Contemporâneo*; o *Arquivo Pitoresco*, onde redigiu artigos de crítica literária; o *Anuário do Arquivo Pitoresco*, onde cooperou com Rebello da Silva e Brito Aranha; a *Revolução de Setembro*, onde substituiu Rodrigues Sampaio em 1871, então director do jornal; o *Panorama* (em 1867); o *Diário de Notícias*, onde publicou narrativas e contos; o *Diário popular*, para o qual escreveu folhetins de crítica literária; a *Revista do século*, em 1865; a *Revista contemporânea*, onde, nos volumes IV e V, publicou poesia, artigos biográficos e de crítica literária; a *Revista do Mundo*; a *Revista Ilustrada*, onde publicou crónicas, textos de crítica e um romance histórico (*Um enredo à Calderon*); a *Ilustração Portuguesa*, da qual foi director literário; a *Educação popular*, biblioteca educativa para a qual escreveu doze volumes dos dezasseis que compõem esta colecção que começou em 1874, sob a publicação dos editores Lucas & Filho, e a *Revista dos Teatros*.

leitores. Cristovam Ayres recordou-o como um jornalista de capacidades surpreendentes para a sua juventude, dificilmente igualadas:

“ [...] ninguém dava mais relevo a um assumpto de ocasião; [e] ninguém lhe descobria, com mais prompta comprehensão, o seu lado fraco ou o seu aspecto cómico. Hábil, maleável, argucioso, firme na defeza de uma questão, de cujas posições defensáveis era difficil deslocar-o, era na offensiva energico, vigoroso, dextro, dispondo de armas que a sua erudição multiplicava e a sua mordente ironia aguçava, acerando-as”⁴¹.

Após um desacordo entre o gerente da folha e os colaboradores do jornal, apoiados por Pinheiro Chagas, o jornal mudou de redacção e durou pouco tempo, sendo depois refundido e dirigido em 1884 por Pinheiro Chagas até à sua morte em 1895, sob o novo nome de *Correio da Manhã*, cuja direcção política assumiu. A sua fama era tão reconhecida mundialmente que participou igualmente na redacção de alguns jornais e revistas estrangeiros como o *Corrieri di Napole* e a *Revue du monde latin*, que, sob a epígrafe *Courrier du Portugal*, publicava, em francês, cartas de política colonial. Pinheiro Chagas também era correspondente assíduo de alguns jornais brasileiros, nomeadamente o *Brazil*, no qual foi director político, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Paíz*, para os quais escreveu artigos e alguns folhetins.

2.3. O estadista

Embora o jornalismo fosse uma actividade à qual dedicou uma trintena de anos da sua vida, Pinheiro Chagas, homem multifacetado, interessou-se vivamente por assuntos políticos (vimos que em certos periódicos ele se dedicava assiduamente às rubricas políticas) e económicos, que chegaram a arrastá-lo pelos bastidores da

⁴¹ Christovam Ayres, “O jornalista”, in *Correio da Manhã*, suplemento ao número 3283 de 08 de Maio de 1895, p.06.

eloquência parlamentar. Da opção política que então ostentava, principalmente entre dois partidos liberais que se consideravam ambos como progressistas (o partido regenerador e o partido histórico), Pinheiro Chagas acabará por se filiar no conservadorismo do primeiro, que, vendo nele um convicto e assíduo defensor, o elegeu deputado em 1871, renovando a sua nomeação para todas as legislaturas até 1892, com um interregno de seis meses. Dotado de uma grande eloquência discursiva, Pinheiro Chagas arrebatava a plateia parlamentar com as suas ferventes declamações:

“[A sua] arte oratória [...] era, na verdade, de singular magia: tinha estranhas cintilações, e, havendo ascendido às culminantes alturas da soberana eloquência, arrebatava os auditórios que o ouviam, fascinados, e o aclamavam, frementes sob a sua palavra maravilhosa na rara magnificência, encantadora no lirismo de que se revestia, animada do mais fervoroso patriotismo...”⁴²

Não há dúvida de que todos os académicos ou políticos, quer sejam do partido regenerador ou da oposição, elogiam os seus dotes oratórios e consideram-no como o “mais famoso e notável parlamentar do seu tempo”⁴³. Contudo, misturando enfaticamente um verbo dinâmico, alto, firme e seguro, com gestos opulentos, por vezes, no tocante a discursos do foro académico ou histórico, as ideias podiam aparecer fragilmente definidas, o que não sucedia nas suas intervenções parlamentares, como afirma Ruy Ulrich:

“Ainda nas suas orações académicas e nas suas conferências históricas podemos sentir que a opulência verbal prejudica por vezes a previsão das ideias e a solidez das afirmações. Mas na forma parlamentar, em que foi mestre, impõe-se a força irresistível da dialéctica e não raro a subtilidade da sua temerosa ironia”⁴⁴.

⁴² Moreira Júnior, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I Centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942” (in *Separata do boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Outubro - Novembro - Dezembro de 1942, p.6).

⁴³ Otília Remechido Guerreiro Pereira, *Pinheiro Chagas: o homem e a obra*, dissertação dactilografada de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1942-1943, p.40.

⁴⁴ Ruy Ulrich, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I Centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942” (in *Separata do boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol XIV, Outubro - Novembro - Dezembro de 1942, pp.6-7).

No entanto, outros letrados consideraram a sua arte oratória como tradutora de concretas e concisas ideias, relacionadas com assuntos de natureza diversa.

A sua eloquência ficou logo conhecida com o seu discurso a favor do governo de então que tinha proibido as conferências do Casino. A partir daí, Pinheiro Chagas sempre interveio em debates de assuntos de política interna ou externa (como a abolição da escravatura) e também em manifestações académicas, artísticas e literárias. A sua veia oratória levou-o além fronteiras, primeiramente a Madrid, durante a estada do rei D. Luís e de D. Maria Pia em 1883. Foi no Teatro da Zarzuela, após ter demonstrado a virtuosidade da sua eloquência, que Pinheiro Chagas ficou baptizado como o “Castelar português” pelos nossos vizinhos espanhóis. Finalmente, em 1889, em Paris, este eloquentíssimo orador, rodeado de homens eruditos, quando brindou em homenagem a França, alargando a sua veemente peroração à glória francesa, provocou uma ovação glorífica que teve eco em todos os jornais franceses.

Era sobretudo em matéria de assuntos patrióticos que Pinheiro Chagas utilizava a sua arma eloquente que fazia vibrar toda uma plateia de políticos e de homens de letras. Foi assim que, entre 1883 e 1886, foi nomeado ministro na pasta da Marinha e Ultramar, no último governo Fontista, onde a sua vasta acção ministerial abrangera muitas obras de mérito nas colónias ultramarinas⁴⁵ a fim de assegurar a economia nacional e de afirmar a autoridade de Portugal como eventual potência

⁴⁵ Pinheiro Chagas procurou delimitar as nossas possessões, dando organização administrativa real às suas regiões fronteiriças. Mandou Brito Capelo proceder à ocupação dos territórios de Laongo e Massabi, criando o distrito do Congo, tendo a ventura de vencer a oposição da França e da Inglaterra, concluindo com esta em 1884 um tratado que nos deixou senhores das duas margens do Zaire. Encarregou Artur de Paiva de estabelecer postos militares no Lubango. Na África Oriental, criou o distrito de Manica, com a colaboração do grande colonial que foi Paiva de Andrade e daquela gloriosa figura de aventureiro sertanejo, que foi Manuel António de Sousa. Pinheiro Chagas dominou a revolta de Massingire e organizou a expedição de Augusto de Castilho que, contra o Sultão de Zanzibar, ocupou Mocimboa, iniciou a recuperação do Túngué, e celebrou um tratado de protectorado com o Gungunhama. (Adaptação de Ruy Ulrich, *op.cit*, p.10). No entanto, os mais importantes dos seus empreendimentos são, talvez, “a colocação de um sistema telegráfico da metrópole com as colónias portuguesas da África Ocidental e a construção dos caminhos-de-ferro de Luanda a Ambaca, além da criação de serviços de abastecimento de água em Luanda, Angola e na Cidade da Praia, em Cabo Verde e, finalmente, da circulação da moeda oficial da metrópole em Cabo Verde e na Guiné” (in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa - Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, vol.XXI, p.751).

européia. De facto, Pinheiro Chagas era ciente da hegemonia dos países mais poderosos da Europa, nomeadamente da Inglaterra que tinha desenvolvido, durante a Revolução Industrial, uma tecnologia avançada, liderando, por consequência, o mercado de produção e exportação, tanto nos bens de consumo e de equipamento como de capitais para investir ou emprestar aos países mais enfraquecidos como Portugal. Com esta ajuda protectoral, esses estados tentavam, por um lado, seguir a industrialização e o modernismo das potências vizinhas e, por outro, estabilizar o seu sistema político e económico, objectivos esses que dificilmente conseguiam atingir, devido sobretudo ao sistema mercantil baseado no liberalismo económico que conduzia ao capitalismo industrial financeiro. Assim, na segunda metade do século XIX, a competição entre as maiores potências industrializadas levou-as a aplicar uma política expansionista nos territórios coloniais no intuito de se apoderarem das matérias-primas por um preço razoável e de encontrarem novos mercados para escoar a excedência de produtos. Neste sentido, as principais potências europeias organizaram viagens de exploração⁴⁶ nos territórios africanos ainda inexplorados, o que suscitou rivalidades e confrontos entre elas. Para pôr termo a essas contendas, tais potências participaram na Conferência de Berlim (1884-1885), cujo objectivo era a partilha colonial da África. Ficou então decretado que a posse e ocupação das regiões recentemente ocupadas, bem como a sua exploração, prevaleceria sobre o direito histórico adquirido pela descoberta. Assim, para afirmar a sua dominação nas áreas conquistadas, as principais potências reforçaram o colonialismo, o que, indubitavelmente, conduziu ao imperialismo. A Inglaterra e a França ficaram a ganhar muito com este tratado, pois conseguiram apossar-se de um vastíssimo território, ao invés da Itália, Alemanha, Bélgica, Espanha e Portugal que tinham de dividir entre si o pouco que restava das colónias africanas.

⁴⁶ As primeiras viagens de exploração foram as do escocês Livingstone e do inglês Stanley.

Portugal, que tinha patrocinado várias expedições⁴⁷ nas bacias dos rios Quando-Cubando e Zambeze, estabeleceu o famoso “mapa cor-de-rosa” que delimitava os territórios (Angola e Moçambique) reivindicados por ele. Porém, a Inglaterra, interessada na zona situada entre essas duas colónias, intimidou Portugal, lançando-lhe um ultimato que o levou a ceder esta região. Esta fraqueza do governo agravou o descontentamento do povo português que originou uma hostilidade para com a Inglaterra e o descrédito do rei D. Carlos, mola propulsora do derrube do regime monárquico português.

No entanto, Pinheiro Chagas manteve o seu cargo até 1886. Depois de uma breve interrupção na política, foi nomeado, por carta régia, Par do Reino, em 1892, outra função ministerial que ele desempenhará até a sua morte⁴⁸, além do cargo de lente no antigo Curso Superior de Letras e da função de secretário-geral da Academia das Ciências⁴⁹.

⁴⁷ Portugal tinha também contribuído financeiramente para as expedições de Serpa Pinto, comandadas depois por Augusto Cardoso que marcou o domínio de Portugal do território do Cabo Delgado e do lago Niassa, e a de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens para o domínio de Angola e Moçambique, e finalmente, todo o território até ao Muatiânvua por Henrique de Carvalho (in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, vol. XXI, Editorial Enciclopédia, p.751, e Ruy Ulrich, *op. cit*, p.10).

⁴⁸ Com a promulgação da Carta Constitucional de 1826, a Câmara dos Pares apresentou um novo modelo parlamentar: o bi-cameral. As Cortes dividiam-se entre a Câmara dos deputados (que eram eleitos por sufrágio indirecto e censitário) e a Câmara dos Pares cujos “Dignos Pares do Reino”, eleitos pelo rei, tinham um cargo vitalício e hereditário. Esta Câmara, depois de ter sido substituída pela Câmara dos Senhores Deputados em 1838, acabou por voltar novamente ao poder em 1842 até 1910. Esta Câmara conservou as suas funções legislativas e o seu direito em reunir-se em Tribunal de Justiça. A Câmara dos Pares, além de servir como mediador entre o rei e os representantes da Nação, apresentava-se como um instrumento conciliador entre a velha e a nova ordem institucional. De facto, o regresso da classe nobiliárquica e clerical permitiu a sua imiscuição nos assuntos régios e governamentais, pois eram pares por direito próprio a família real e o pariatto eclesiástico. Contudo, a prerrogativa dos direitos vitalícios e hereditários, após ter levantado várias contestações por Saldanha em 1870, por A. Rodrigues Sampaio em 1878 e, finalmente, por Fontes em 1883, ficou abolida de 1885 a 1895, ano em que a Câmara dos Pares recuperou todos os seus privilégios até à instituição da primeira república, em 1910 (Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal, o Liberalismo (1807-1890)*, vol.V, Lisboa, Editorial Estampa, 1993).

⁴⁹ De referir também os cargos de: presidente da Junta do Crédito Público; vogal do conselho fiscal da Companhia do Crédito Predial e, finalmente, presidente da já desaparecida Associação dos Homens de Letras e Jornalistas de Lisboa (in *Grande Enciclopédia portuguesa e brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, vol. XXI, Editorial Enciclopédia, pp.751-754).

2.4. O escritor

2.4.1. O tradutor

Toda a vida política e jornalística de Pinheiro Chagas foi acompanhada duma actividade literária bastante extensa à qual dedicava a maior parte do seu tempo. O culto das letras, como vimos anteriormente, já era um ritual na família de Pinheiro Chagas que tinha herdado o doudo talento do seu pai, cujas pisadas seguiu. Abraçou com especial carinho e admiração as obras francesas, cuja língua falava com fluência, assim como o espanhol. Por estas razões e pela efusão de amizade que ele manifestava para com a França, Pinheiro Chagas preencheu a sua carreira literária com inúmeras traduções⁵⁰ (romances, dramas históricos e de actualidade, comédias), aturado exercício linguístico que, no seu entender, lhe parecia, aparentemente, de fácil manuseamento, pois só precisava, dizia ele, de “conhecer bem a língua d’onde se traduz, conhecer melhor ainda aquella em que se traduz e saber escrever, apenas”⁵¹.

2.4.2. O autor

A sua estreia no vasto campo da tradução correspondia, ao mesmo tempo, à sua vacilante entrada no mundo das letras, em 1863, com o poemeto *Anjo do Lar*, dedicado a sua esposa, e que foi inserido na publicação de outros versos com o título *Poema da Mocidade*, em 1865. Esta segunda obra esteve na origem da famosa querela

⁵⁰ Na sua vastíssima obra de tradução, destacam-se as várias obras dos Dumas, Feuillet, Sandeau, Ponson du Terrail, Verne e Defoe.

⁵¹ João de Mello, “O traductor”, in *Correio da Manhã*, suplemento ao número 3283 de 08 de Maio de 1895, p.9.

entre a escola romântica -que, apesar de se encontrar em decadência, conservava ainda os seus ferventes adeptos encabeçados por Castilho- e a escola coimbrã, cuja nova estética era mormente representada, no início, por Antero de Quental e Teófilo Braga, figuras emblemáticas da Geração de 70⁵².

O *Poema da Mocidade* não apresentava em si grandes motivos de controvérsia entre os dois clãs, exceptuando talvez o uso abusivo de artifícios retóricos e temas estereotipados do ultra-romantismo que, ao fim e ao cabo, degenerava o género lírico. Era sobretudo pelo facto de o poema ter sido acompanhado, à guisa de prefácio, duma carta de Castilho para o editor Pereira, na qual este bardo patriarcal recomendava o seu discípulo Pinheiro Chagas como sucessor na cátedra do Curso Superior de Letras do falecido António Pedro Lopes de Mendonça. Esta “política de favores”⁵³ ajustava-se com o ataque reprovador de Castilho contra o surto da nova estética e pensamento positivistas que ele qualifica depreciativamente nestes termos:

“Muito há que me eu pergunto a mim donde proviria esta enfermidade que hoje grassa por tantos espíritos, e de que até alguns dos mais robustos adoecem, que faz com que a literatura, e em particular a poesia, ande marasmada, com fastio de morte à verdade e à simplicidade, com o olhar desvairado e visionário, com os passos incertos, com as cores da saúde trocadas em carmins postiços; os trajos singelos e próprios, em roupagens pintalgadas de doida; e a voz tão frouxa por mais que forceje em na engrossar, que nem acorda ecos pelas almas, nem se levanta aos entendimentos, nem penetra nos corações, nem deixa às memórias algum vestígio”⁵⁴.

A esta áspera crítica ripostará Antero de Quental num opúsculo intitulado *Bom-Senso e Bom-Gosto*, dirigida ao seu adversário, no qual censurava os românticos nos seguintes termos:

“Os outros adoram a *palavra*, que ilude o vulgo, e desprezam a *ideia*, que custa muito e nada luz. São apóstolos do dicionário, e têm por evangelho um tratado de metrificação. Fazem da poesia o instrumento de suas vaidades. Pregam o bem por uso e convenção literária, porque se presta à declamação poética, mas praticam o egoísmo por índole e

⁵² Também faziam parte os conhecidos João Augusto Machado de Faria e Maia e Manuel de Arriaga, entre outros.

⁵³ Alberto Ferreira e Maria João Marinho, *Bom-Senso e Bom-Gosto – A Questão Coimbrã (1865 – 1866)*, vol.I, Lisboa, INCM, 1985, p.467.

⁵⁴ António Feliciano de Castilho, “Carta do Il.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. António Feliciano ao Editor, Crítica Literária”, *apud* Ferreira e Marinho, *op. cit.*, pp.183-184.

vontade. Fazem-nos descer da grandeza humana, porque são uns sofistas que nos mostram a pequenez e a má fé onde as aparências são todas de nobreza”⁵⁵.

Verificamos que a escola coimbrã condenava então o preciosismo e a superficialidade da linguagem que traduzia, no seu entender, a falta de consistência e coerência nas ideias reprimidas, o sentimentalismo piegas, o lirismo contemplativo, o egotismo e o convencionalismo amoroso, como o mostra Teófilo Braga:

“Logo depois da renovação da litteratura moderna pelo romantismo, a liberdade da invenção, o systema de cada indivíduo impor como typos geraes as suas impressões particulares, e a tendência para fugir de tudo quanto parecesse convencional e académico, levou a uma exageração do natural, a que os que combatiam pelas *doutrinas clássicas* chamaram licença e desenfreamento. É certo que n’esta primeira emancipação do sentimento houve excessiva efflorescencia de linguagem e exuberância de paixão: os que procuravam na alma moderna o *pathos* para a criação artística escarpelizaram a natureza e a sociedade até ao hediondo, compraziam-se na physiologia do crime, e na collisão fatal de interesses impossíveis. Chamou-se a este período da arte moderna o *Ultra-Romantismo*”⁵⁶.

Mais adiante, acrescenta ainda o seguinte: “É o anachronismo e a sobejão do diálogo, e o estylo metaphorico, o que constitue a forma exterior do Ultra-Romantismo”⁵⁷. Ironicamente, esta escola, por seu turno, aludia à “apregoadá nebulosidade”⁵⁸ e ao rebuscado e enfático estilo adoptado pelos partidários da nova estética, patente, à partida, nas *Odes Modernas* de Quental visadas depreciativamente por Castilho. Com efeito, como afirma Carlos Reis:

“As *Odes Modernas* traziam consigo, de facto, uma entoação discursiva, um leque de temas e um conjunto de sugestões ideológicas que a insossa poesia ultra-romântica desconhecia. Em síntese: humanitarismo, panteísmo, postulações sociais, idealismo de raiz fundamente romântica, tudo estilisticamente elaborada num registo panfletário e fortemente assertivo, recheado de referências abstractas e devidamente maiusculadas (A Justiça, a Humanidade, a Igualdade, o Espírito, o Universo)”⁵⁹.

Curiosamente, a escola coimbrã, pela pena de Antero, acusava os conservadores da “velha instituição literária” de “preferi[rem] imitar a inventar.” E

⁵⁵ Antero de Quental, “Carta ao excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho”, *apud* Ferreira e Marinho, *op. cit.*, p.240.

⁵⁶ Teófilo Braga, “Os dramas românticos”, in *Historia do Theatro Portuguez, Garrett e os dramas românticos, século XIX*, Livro IX, Porto, Imprensa Portugueza, 1871, pp.283-284.

⁵⁷ *Idem*, p. 285.

⁵⁸ Alberto Ferreira e Maria João Marinho, *op. cit.*, p.164.

⁵⁹ Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, p.19.

mais: “a imitar preferem ainda traduzir. Repetem o que está dito há mil anos, e fazem-nos duvidar se o espírito humano será uma estéril e constante banalidade”⁶⁰. Ao invés dos românticos, afirma ainda Antero, com grande ironia, o seguinte:

“A escola coimbrã cometeu efectivamente alguma coisa pior do que um crime - cometeu uma grande falta: quis *innovar*. Ora, para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, mais criminoso do que manchar a verdade com a baba dos sofismos, do que envenenar com o erro as fontes do espírito público, do que pensar mal, do que escrever pessimamente, pior do que isto é essa falta de querer caminhar por si, de ‘dizer’ e não ‘repetir’, de ‘inventar’ e não de ‘copiar’ ”⁶¹.

Esses argumentos assemelham-se às críticas do romantismo contra a tradição literária clássica, quando reivindicava a liberdade de criação artística em detrimento de uma concepção estética, baseada na imitação e na tradução de obras estrangeiras que, na altura, correspondiam ao gosto institucionalizado da *intelligentsia*. Essas recriminações perniciosas não chegaram a exonerar os perfilhadores românticos dessa “moda” que, durante várias décadas do século XIX, prolongaram curiosamente este embevecimento perante tudo o que era proveniente de França.

A essas declarações seguiram-se trocas de diatribes. Pinheiro Chagas, do pedestal do *Jornal do Comércio*, sempre agarrado ao romantismo áureo, invectivava contra os jovens coimbrões, atacando especialmente Teófilo Braga que aparecia como mentor da filosofia positivista, profundamente patente num panfleto seu intitulado *A Poesia do Direito*, onde aflora, no entanto, uma predominância linguística amiudadamente inteligível. Numa altura em que a complacência de Castilho pelo arcadismo viera ao de cima, frustrando neste sentido o seu senso crítico, os “arcades póstumos”, desapossados de conhecimentos filosóficos e enclausurados numa torre de marfim, onde se mantinham alheios aos turbilhões sociais e ideológicos que abalavam a

⁶⁰ Antero de Quental, *apud* Ferreira e Marinho, *op. cit.*, p.240.

⁶¹ *Idem*, p.236.

Europa, mal compreendiam esta nova estética ligada a uma “teoria nebulosa”⁶², qualificando-a depreciativamente de “palavreado” sem ideias.

A ideologia coimbrã condensava um leque de influências vastas e heterogêneas⁶³, que os dissidentes queriam impor ao público burguês conservador pouco inclinado a vanguardas. No entanto, através do confronto literário, sobressaía um protesto contra os conceitos políticos, patente num lirismo crítico de temática social e humanitária, onde prima a essência do ideal caracterizado por Antero como: “desprezo das vaidades; amor desinteressado da verdade; preocupação exclusiva do grande e do bom; desdém do fútil, do convencional; boa fé; desinteresse; grandeza de alma; simplicidade; nobreza; soberano bom-gosto e soberaníssimo bom-senso...tudo isto quer dizer esta palavra de cinco letras - ideal”⁶⁴. Contudo, este ideal só pode ser defendido pelo escritor militante que surge, segundo Carlos Reis, como um “sacerdote de ideias, de sentimentos e de valores, estatuto que, entretanto, só faz sentido pela vigência de uma total liberdade de espírito”⁶⁵.

Não desistindo da sua poética “revolucionária”, os jovens coimbrões, depois desta polémica que durou escassos meses, fundaram um “Cenáculo” ao qual se juntaram outros elementos⁶⁶. De comum acordo, organizaram as Conferências do Casino em 1871, cujo programa, de inspiração socialista proudhoniano e de carácter crítico, pedagógico e ideológico⁶⁷, por vezes fortemente mesclado do ideário republicano,

⁶² Pinheiro Chagas, *apud* Ferreira e Marinho, *op. cit.*, pp. 442-443.

⁶³ Nessas principais influências, destacam-se, segundo Fidelino de Figueiredo: “a poesia humanitária de Victor Hugo, o historicismo poético de Leconte de Lisle, o satanismo de Baudelaire, a crítica de Renan, o intelectualismo de Taine, o revolucionarismo apostólico de Michelet, o positivismo de Comte, o realismo de Flaubert, o socialismo de Engels e Lassalle” (in Fidelino de Figueiredo, *História de Portugal, século XII-XX*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1960, pp.403-404).

⁶⁴ Antero de Quental, *apud* Ferreira e Marinho, *op. cit.*, p.244.

⁶⁵ Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, pp.22-23.

⁶⁶ Além dos já referidos elementos, citamos ainda Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Salomão Sáragga, Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Germano Vieira de Meireles, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro.

⁶⁷ A título informativo, essas conferências, também denominadas Conferências Democráticas, tinham o programa seguinte: Discurso de abertura de Antero de Quental seguido da sua conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, *A literatura portuguesa* de Augusto

visava remodelar a mente e a vida nacionais, e também europeizar Portugal à luz das ciências modernas e filosóficas, que já tinham despontado no tríptico cultural europeu (França, Inglaterra, Alemanha). Nessas intervenções, a nova geração tentava implementar suavemente, com novas directrizes sociais e políticas, uma estética literária – o naturalismo e o realismo - sendo o último defendido na conferência proferida por Eça de Queirós “que faz a ponte da teorização estética da geração de 70 para a prática literária de escritores entre os quais ele próprio viria a encontrar-se”⁶⁸. Com efeito, o realismo irá, sobretudo, impor-se acentuadamente nos romances queirosianos (apesar de ter invadido também os outros géneros literários), encontrando, no entanto, no seu caminho, fortes reticências do lado da literatura oficial que queria manter a sua primazia⁶⁹. O retrato satírico da sociedade oitocentista, que surge nos seus romances, chama a atenção para a ociosidade e a apatia bolorentas que congestionavam o espírito e a vida da burguesia ordeira, desprovida de qualquer visão futurista, quer a nível social, cultural ou político e confinada no mundo do arrivismo e da hipocrisia. Neste vasto fresco social, Pinheiro Chagas também tinha a sua caricatura delineada naquela que constitui a mais emblemática obra queirosiana: *Os Maias*. Com efeito, através da personagem secundária de Tomás de Alencar⁷⁰, podemos encontrar traços inspirados no modelo do poeta romântico, à imagem de Pinheiro Chagas, com toda a carga dos valores hipertróficos do ultra-romantismo como o hipersentimentalismo traduzido na

Soromenho, *A literatura nova (o realismo como nova expressão da arte)* elaborada por Eça de Queirós, e ainda *O ensino* de Adolfo Coelho. Quando chegou a vez da conferência *Os historiadores críticos de Jesus* de Salomão Sáragga, uma portaria governamental proibiu a sua realização e a apresentação das conferências seguintes, acusando-as de “sustentar doutrinas e proposições que atacam a religião e as instituições política do Estado” (Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, p.66).

⁶⁸ Carlos Reis, *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p.99.

⁶⁹ É o caso paradigmático do romance histórico de Silva Gaio, *Mário* (1877), que conservou todos os lugares-comuns do Ultra-romantismo.

⁷⁰ Esta caricatura visava também Bulhão Pato. No entanto, enquanto Pinheiro Chagas liderava a defesa do seu acólito, “[...] lhe chegavam rumores segundo os quais nesta caricatura havia laivos da sua própria personalidade.” (in Irwin Stern, “Eça de Queirós ‘versus’ Pinheiro Chagas”, *Colóquio Letras*, nº55, Maio de 1980, pp.72-75).

descrição do seu comportamento, realçado pelo tom declamatório e enfático do seu verbo poético⁷¹. Neste romance, encontramos-lo ainda em destaque no capítulo VI, aquando do jantar no Hotel Central onde, à volta duma copiosa mesa de iguarias, se desencadeia, entre Eça e Alencar, e à semelhança da questão coimbrã, um confronto literário em torno de vários tópicos, como o patriotismo, a crítica e as escolas literárias (o romantismo e o naturalismo/realismo), que, por meados de Oitocentos, disputavam entre si o “mandarinato cultural”⁷². Este desentendimento sobre questões político-culturais, explanadas em invectivas, acabara, no entanto, de forma grotesca (em pancadaria). Existe também uma outra obra de Eça que retrata, de modo perspicaz, Pinheiro Chagas na personagem chauvinista de José Lúcio Castanheiro: *A casa de Ramires*. A investigação empreendida por Carmela Nuzzi⁷³ encontrou tantas analogias entre Castanheiro e Pinheiro Chagas que é bem provável que não se tratem de meras coincidências⁷⁴. O alvo escolhido por Eça para esta caricatura do poeta romântico ou de homem político não é meramente gratuito, pois entre Pinheiro Chagas e Eça de Queirós havia sempre motivos de discórdia⁷⁵. Além de ter recorrido aos seus romances para

⁷¹ “Estava sempre em Arroios, tinha lá o seu talher: por aquelas salas soltava **as suas frases ressoantes**, por esses sofás arrastava as suas **poses de melancolia**. Ia dedicar a Maria (e nada havia mais extraordinário que o **tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal**, com que ele pronuncia este nome-MARIA!), ia dedicar-lhe o seu poema, tão anunciado, tão esperado -«Flor de Martírio!» E citavam-se as estrofes que lhe fizera ao **gosto cantante do tempo**:

Vi-te essa noite no esplendor das salas

Com as loiras tranças volteando louca...” (apud Carlos Reis, *Introdução à Leitura d’Os Maias*, Coimbra, 6ª ed., Livraria Almedina, 1998, p.59; sublinhados nossos).

⁷² Carlos Reis, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp.28-29.

⁷³ Irwin Stern, *op. cit.*, pp.72-75.

⁷⁴ O nome patronímico assemelhava-se originalmente ao do escritor romântico, mudado depois por Castanheiro, realçando o paralelismo dos nomes (Castanheiro/Pinheiro); a analogia nas relações conflituosas entre os pares opositivos Castanheiro/Mendes Ramires e Queirós/Chagas, a descrição física e os dados pessoais (como a naturalidade e o cargo político) da personagem fictícia, que apontam para uma caracterização oposta à de Pinheiro Chagas (in Irwin Stern, *op.cit.*, pp.72-75) e, finalmente, os termos empregados por ele nos seus discursos acerca do patriotismo, que se reflectem na voz portentosa de Castanheiro, provêm duma técnica caricatural que consiste em hiperbolizar, por associação de contrastes e/ou de semelhanças, o alvo visado.

⁷⁵ “Em 1871, discutiam o realismo; em 1872 e, de novo, em 1880 e 1881, faziam acerbas recriminações um ao outro sobre o conceito de patriotismo; nos anos de 1887-1888, travavam polémica sobre *A Relíquia* [para a qual redigiu um relatório que levou a dita obra a ser excluída do concurso para o prémio literário

satirizar a indolente sociedade oitocentista e tudo o que a envolvia (a política, o jornalismo, a literatura, a religião), Eça, com a colaboração de Ramalho Ortigão, editava mensalmente artigos de crítica fortemente irónica e humorística sob o nome genérico de *As Farpas*. A nova escola realista tinha finalmente um órgão social de peso que retalhava, com folhetins de colorido implicitamente jocoso, os comentários dos românticos. Nessas caricaturas ou invectivas, Eça desprezava no seu adversário, não o lado humanitário mas sim o lado dogmático do doutrinário, do escritor e do crítico. Apesar de todas as polémicas literárias que ameaçavam a queda da literatura oficial e punham em causa a sua legitimidade, Pinheiro Chagas lutou pela preservação do seu ideal político e, sobretudo, literário traduzido nas suas obras. Com efeito, publicou os seus primeiros romances, sob a forma de folhetins, na *Gazeta de Portugal*, que foram, mais tarde, editados. Tal foi o caso, em 1866, da *Virgem de Guaraciaba* que, juntamente com *A conspiração de Pernambuco*, constituía as *Crónicas brasileiras*. A partir daí, nada o retém. De facto, a sua escrita tocou diversos géneros literários e ensaísticos: narrativa, drama, poesia, ensaio crítico, epistolografia, biografia (colectânea *Portugueses Ilustres*), um *Dicionário Popular* em dezasseis volumes e uma *Educação Popular* (1874) em catorze volumes.

No teatro, estreou-se com os dramas *A Morgadinha de Valflor* (1869), *A Judia* (datado do mesmo ano e ambos representados no teatro D. Maria II) e *À Volta do Teatro* (comédia em um acto que não chegou a ser impressa e que foi representada no Trindade). Seguiram-se, depois, *Durante o Combate* (peça em um acto e levada à cena no teatro da Trindade, 1871); *Deputado venha a nós* (cena cómica desempenhada por Taborda); *Helena* (comédia em cinco actos, 1875); *Quem desdenha* (comédia em um acto, 1875); *Madalena* (quatro actos); *Lição cruel* (três actos e representado no

da Academia] e, em 1889, aquando do aparecimento de *Os Maias*, acendia-se a questão das caricaturas da sociedade lisboeta [...]” (in Irwin Stern, *op. cit.*, p.73).

Ginásio); *A Roca de Hércules* (comédia em um acto, 1878); e, finalmente, *O Drama do Povo*, representado no D. Maria II (1875). As severas críticas da imprensa e da aristocracia sobre esta peça levaram Pinheiro Chagas a abdicar da escrita durante muitos anos. Aceitando os ataques do ponto de vista literário, ele recusava, por certo, as agressões dos políticos e da classe nobiliárquica, porque, dizia, “*O Drama do Povo* [...] foi considerado como um perigo para as instituições, como um primeiro symptoma da Communa [...]”⁷⁶. Na sua indignação, Pinheiro Chagas observou lamentavelmente que “todos imaginaram que [ele] queria insultar a nobreza, quando contava simplesmente o papel vergonhoso que ella representou n’essa época da nossa historia, que [ele] queria lisongear o povo, quando [se] limitava a pôr em relevo o seu heroísmo singelo e obscuro”⁷⁷. Assim, foi acusado de insultar a realeza e a aristocracia em detrimento de um herói de “ideias republicanas”. De facto, fazer tais acusações era conhecer mal o ideário de Pinheiro Chagas. Ele respeitava o regime monárquico, porém, defendia e respeitava a bravura do povo face às privações, aspecto que ele quis homenagear neste drama, seguindo a mesma linha ideológica patente n’*A Morgadinha de Valflor*, onde prima o sentido da liberdade e da igualdade, idealizado à luz de eventos históricos dos quais o autor detinha vasto conhecimento.

⁷⁶ Pinheiro Chagas, “Prefácio”, in *O Drama do Povo*, Porto, Livraria Moré, 1876, p.III.

⁷⁷ *Idem*, p.IX.

2.5. Pinheiro Chagas e o drama histórico romântico

Apaixonado pela História⁷⁸, Pinheiro Chagas escreveu contos (*Contos e Descrições*, 1866)⁷⁹, novelas (*A Varanda de Julieta*, 1876), crônicas e numerosos romances, dos quais se destacam *A Flor Seca* (1866), *Tristezas à Beira-Mar* (1866) e *A Lenda de Meia-Noite* (1874), por vezes de pendor histórico, tal como *A Corte de D. João V* (1867), *O Segredo da Viscondessa* (1872), seguido de *O Juramento da Duquesa* (1873); *A Mascara Vermelha* (1873); *A Mantilha de Beatriz* (1878), *O Terramoto de Lisboa* (1874) e, finalmente, *As Duas Flores de Sangue* (1875)⁸⁰, que tiveram várias edições e sucesso retumbante. O contributo de Pinheiro Chagas enquanto historiógrafo oitocentista, apesar de estar muito longe de equivaler ao espírito crítico e analítico de Herculano e Oliveira Martins, não deixa, contudo, de apresentar, nalgumas das suas obras historiográficas, uma rigorosa e coesa classificação de biografias ou relatos concisos de eventos históricos.

Este vivo interesse pela História nacional já tinha despertado nos intelectuais oitocentistas nos princípios do século XIX, resultado de uma longa experiência de vicissitudes das épocas belicosas. Com efeito, a longa estadia da família real no Brasil,

⁷⁸ Participou na elaboração da *História de Portugal desde os tempos mais remotos à actualidade* (1867), cuja nova edição em doze volumes apresentava uma panorâmica mais ampla. Escreveu também *História Alegre de Portugal* (1880), *Resumo da História de Portugal* (1880), *História da Guerra Entre a França e a Prússia* (1871), *História da Comuna de Paris* (1871), onde foi acrescentado pelo editor *O Processo dos Membros da Comuna de Paris*; *A Conquista do Peru* (1874), *História dos últimos acontecimentos de Espanha* (1874); *As Colónias Portuguesas no Século XIX* (1891); *Migalhas da História Portuguesa* (1893); *A África Portuguesa* (1890); *Os Descobrimentos Portugueses e os de Colombo* (1892); *História dos Povos Antigos do Oriente* – primeiro tomo de uma *História Universal* - que não chegou a ser integrada na *Educação Popular*. Redigiu igualmente um *Elogio Histórico de Alexandre Herculano* (1890), escreveu vários prefácios a obras intemporais como o duma edição do romance de Camilo Castelo Branco *Amor de Perdição* (1891), o *Prólogo* na tradução de *D. Quixote* de Cervantes (Cf. Otilia Remechido Guerreiro Pereira, *Pinheiro Chagas: o homem e a obra*, dissertação dactilografada em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1942-1943; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, vol. XXI, Editorial Enciclopédia, s.d. e Innocência F. da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, Lisboa, tomo XVI, Imprensa Nacional, 1893).

⁷⁹ “[...] Esta obra está destinada à ‘leitura dos caminhos de ferro’. [...] Trata-se de impressões de viagem, instantâneos que combinam a narrativa mais elaborada com fragmentos descritivos ou breves episódios do quotidiano.” (in *Dicionário do romantismo literário português*, coordenação de Helena C. Buescu, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p.89).

⁸⁰ Cf. anexo 2 para os dados bibliográficos da sua extensa obra.

desde as invasões napoleónicas, bem como o exercício abusivo dos aliados ingleses em território nacional, eram sinais preocupantes, por um lado, de um desleixo na regência do país pela família real e, por outro, de uma repressão política e sócio-económica incentivada pelo domínio inglês. Este contexto contribuiu para a perda da identidade nacional. Esta situação, agravando-se intensamente, acabou por desencadear gravíssimas crises a nível político, financeiro, económico e social, motivo pelo qual se fomentou um movimento revolucionário, organizado por oficiais do exército e burgueses - o Sinédrio - que, sob a liderança de Manuel Fernandes Tomás, desencadeou a Revolução Liberal, em 1820, no Porto, e, seguidamente, nas restantes cidades do país. Era agora urgente criar uma Constituição. Por isso, foram instituídas as Cortes Constituintes, compostas de deputados oriundos da classe média que instalaram o regime constitucional. Foram então decretadas medidas novas, tais como o regresso do rei D. João VI a Portugal, a conversão dos bens da Coroa em bens nacionais, a dissolução dos privilégios senhoriais, a extinção da Inquisição e a liberdade de imprensa. Assim, em 1822, foi aprovada a primeira Constituição portuguesa, onde se destacaram a divisão dos poderes legislativo, executivo e judicial (art.29º e art.30º), a soberania da Nação através do voto⁸¹ (art.26º) e a valorização dos direitos humanos: o de liberdade que estipula a não obrigação em fazer o que ela não proíbe (art.2º), o de igualdade de todos perante a lei (art.9º), o de propriedade e de segurança como manda o art.1º da Constituição, assim como a da liberdade de livre pensamento (art.7º), na medida em que não prejudique e não ofenda a ética pública e religiosa. Portugal deixou então o Velho Mundo para renascer numa monarquia constitucional, onde foram

⁸¹ O direito ao voto apresentava múltiplas restrições, por exemplo, era concedível só a homens que sabiam ler e escrever e com um certo nível financeiro de rendimento aceitável e a varões maiores de 25 anos. Assim, os eleitores faziam parte de uma pequena faixa social da população (a classe alta e média), na medida em que o analfabetismo patente na classe operária abrangia a maioria da população (Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal, o Liberalismo (1807-1890)*, vol. V, Lisboa, Editorial Estampa, 1994).

aniquilados o absolutismo e a sociedade de ordens, no desagrado da casta nobiliárquica e clerical e dalguns membros da família real (a rainha D.Carlotia Joaquina e D. Miguel). Com o objectivo de restaurar o regime monárquico absoluto e as suas regalias feudais, esses membros da família real insurgiram-se (a Vila-Francada, em 1823 e a Abrilada, em 1824). Portugal ficou então dividido entre os liberais compostos de burgueses e intelectuais, em defesa do Novo Regime, e os absolutistas, que agrupavam a classe nobiliárquica e clerical. Entretanto, D. Pedro, primogénito de D. João VI, permanecendo no Brasil aquando do juramento da primeira Constituição pelo seu pai em Portugal, ficou encarregado da regência do Brasil, cujos privilégios (liberdade de comércio e indústria) lhe haviam sido retirados pelas Cortes de Lisboa em 1821, para grande desagrado da burguesia. D. Pedro, convencido pelos capitalistas brasileiros, liderou, então, a Revolta do Ipiranga, anunciando a independência do Brasil a 7 de Setembro de 1822. Para acalmar o descontentamento das *élites*, D. Pedro, herdeiro legítimo do trono após a morte de seu pai D. João VI, decidiu abolir a Constituição e promulgar a Carta Constitucional, em 1826, que acrescentava um outro órgão soberano: o poder moderador⁸². Esta remodelação engendrou uma divisão entre os liberais: os vintistas (partidários da Constituição de 1822) e os cartistas (defensores da Carta Constitucional).

No entanto, D. Pedro, então imperador do Brasil, teve de abdicar em favor da filha de sete anos, D. Maria da Glória (futura D. Maria II), que casou por procuração com o seu tio D. Miguel. Até à maioridade da Infanta, D. Miguel comprometeu-se a assumir o cargo de regente do Reino de acordo com as leis liberais, em 1828. Porém, faltando à sua promessa, rescindiu a carta constitucional para se proclamar rei absoluto. Começou então uma cabala contra os partidários do liberalismo, acabando numa guerra

⁸² Na sua essência, o poder moderador reforçava o poder do rei, na medida em que este passou a ter o direito de veto absoluto sobre as leis da Corte, favorecendo desta forma a sua posição no seio dos órgãos políticos do estado, privilegiando, por conseguinte, as castas nobiliárquicas que recuperaram, de um certo modo, alguns dos seus antigos direitos.

civil entre absolutistas (liderados por D. Miguel) e liberais (chefeados por D. Pedro) que perdurará por dois anos (1832-1834). Muitos intelectuais, que aceitavam o regime constitucional, eram deportados ou exilados como o foi Garrett. Em França, mas principalmente na Inglaterra, ele esteve em contacto permanente com os principais focos culturais, onde os eruditos tinham adoptado uma escola que ele ainda desconhecia: a escola romântica que cultivava uma “literatura negra” na poesia e no romance. Contudo, no Portugal pombalino, já tinham surgido os primeiros sintomas de uma poesia de pendor predominantemente emocional, mormente patente nas obras da Marquesa de Alorna, onde avultam sentimentos de uma extrema solidão, tristeza, saudade e sofrimento, causados pela melancolia de uma existência soturna e perturbada. O permanente contacto com personalidades letradas dos países estrangeiros, sobretudo francesas tal como Mme de Staël, despertou na poetisa um vivo interesse pelas obras europeias, bastante reveladoras de imagens e cenários de tom mórbido, algumas traduzidas por Alcipe e Elmano, cuja poesia também delineia a temática da morte e a visão pessimista da vida, características evidentes de uma estética pré-romântica.

Assim, a formação intelectual de Garrett, basicamente neoclássica, apresentava também os contornos de uma nova estética, cuja eclosão tardia em Portugal marcara um desfasamento bastante pronunciado com os países modelares. Garrett ficou nitidamente sensibilizado pela estética e poética românticas, que exaltam nos romances históricos ingleses, a noção de patriotismo e de nacionalismo. De regresso à pátria, dilacerada pela guerra consanguínea dos “irmãos inimigos”, à imagem dos heróis sofoclianos (Eteócles e Polinices), Garrett incumbiu-se de uma missão ambiciosa: a fundação e organização de um teatro nacional, onde as produções dramáticas de autores lusos aí representadas colaborariam na reconquista da identidade nacional e do orgulho

patriótico. A sua teimosia em concretizar tal projecto está patente numa carta endereçada à Rainha D. Maria II, em que lamenta o abandono do nosso orgulho:

“Outros pendões foram fazer a *conquista, navegação e commercio* dos altos mares, que nós abandonámos; [que] outras Musas occuparam o Theatro que nós deixámos [e] que, d’esta ultima gloria perdida, nem sequer ficou memoria nos títulos de nossos reis”⁸³.

Nessa mesma carta, Garrett deplora, de igual modo, o desaparecimento e o atraso (apesar de algumas tentativas) de um teatro genuinamente português:

“Com effeito, desde aquella época⁸⁴, nunca mais houve Theatro Portuguez⁸⁵. Todos os povos modernos foram, um de pós o outro, pelo caminho que nós encetámos, adiantando-se na carreira dramática: nós voltamos para traz, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ella. Alguns esforços, algumas tentativas se tem feito, assim por indivíduos como pelo governo; todos infructuosos, porque se não deu impulso simultâneo aos três elementos que é preciso crear, porque nenhum d’elles existe”⁸⁶.

Garrett desola-se de não termos “um theatro material, nem um drama, nem um actor”⁸⁷, três elementos indispensáveis à criação de um teatro nacional, só concretizável pela boa vontade da rainha, como afirma ainda:

“Basta que Vossa Magestade Se Digne evocar do cahos os elementos que ahi lutam; e uma creação bella e grande surgirá à Sua Voz: tal que Vossa Magestade se comprazerá da sua obra, e alcançará na opinião do mundo um dos mais illustres títulos com que a história honra os Príncipes – o de Protector das boas artes”⁸⁸.

Nomeado Inspector-Geral dos Teatros e Espectáculos, Garrett empenhou-se com dedicação na edificação de um teatro nacional, de um Conservatório Geral de Arte Dramática, onde funcionavam uma escola dramática sob a direcção, em 1839, do francês Paul, uma escola musical, tendo como director o músico Domingos Bontempo,

⁸³ Almeida Garrett, “Relatório sobre a fundação do Theatro Nacional”, *apud* Francisco Júlio Caldas Aulete, *Selecta nacional, curso práctico de literatura portugueza*, Parte I, 6ª ed., Lisboa, Livraria de A. M. Pereira Editor, 1884, p.377.

⁸⁴ Garrett refere-se à época vicentina simbolizada pelo pioneiro do teatro português que nos legou um espólio inestimável de peças religiosas e profanas: Gil Vicente.

⁸⁵ Garrett, no preâmbulo da sua peça *Frei Luís de Sousa*, queixa-se de que “toda a nossa literatura era francesa com o reflexo grego e latino; [e que] ainda quando os assuntos eram nacionais, não passava a nacionalidade dos nomes dos heróis ou dos títulos dos poemas” (*apud* Almeida Garrett “Ao Conservatório Real” in *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p.73).

⁸⁶ Almeida Garrett, “Relatório sobre a fundação do Theatro Nacional”, *apud* Francisco Júlio Caldas Aulete, *op. cit.*, p.378.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

e, finalmente, uma escola de dança, mímica e ginástica especial. Para reactivar a produção teatral nacional, Garrett lançou o primeiro concurso para a atribuição de prémios às obras teatrais, incentivando os novos talentos, e montou uma companhia sob a direcção de Émile Doux, onde se destacaram Catarina e Carlota Talassie, Florinda Toledo, João Anastácio Rosa, Tasso (que interpretará o papel de Luís na *Morgadinha*), e Epifânio, entre outros, cujas interpretações se baseavam nos primeiros dramas românticos franceses, entre os quais se destacaram *Hernani*, *Ruy Blas*, *Lucrece Borgia* de Hugo e, mais tarde, *La tour de Nesles* e *Anthony* de Dumas. Era também uma altura em que o público tinha uma predilecção pelo teatro lacrimajante e melodramático⁸⁹, o qual, importado de França através das obras de Pixérécourt, entre outras, foi alvo de traduções ou adaptações pelos dramaturgos portugueses. A tentativa de produzir estes géneros dramáticos levou-os a criar “dramalhões históricos”⁹⁰, misturando episódios históricos com elementos melodramáticos, desprovidos, por vezes, de conflito significativo⁹¹.

Entre os primeiros dramas históricos portugueses salientam-se as obras meritórias de Garrett (*Auto de Gil Vicente*, *Frei Luís de Sousa* e *O Alfageme de Santarém*) onde, através de uma predilecção por temas e figuras lendárias de índole histórica, se patenteava a concepção ideológica garrettiana. Porém, o introdutor do

⁸⁹ “[O melodrama explora] os bons sentimentos em luta com os vícios, ou então subjugados pelos preconceitos ou pela violência”. [...] [Tinha] um fundo musical que assinalava os momentos culminantes da acção e explora ambientes de terror: perseguições sádicas, caracteres violentos, subterrâneos, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais” (in A. J. Saraiva e O. Lopes, *História da literatura portuguesa*, Porto, 17ª ed., Porto Edição, 1996, p.737).

⁹⁰ “Expressão por que são comumente apelidados os dramas da autoria dos chamados românticos às tramas tecidas. Surgem alguns designados como ‘drama histórico’, muitos dos quais são traduções do francês e alguns originais portugueses” (in Ana Isabel P.Teixeira de Vasconcelos, *O drama Histórico Português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp.45 e 48).

⁹¹ O primeiro dramalhão de Mendes Leal, *Os dois Renegados*, estreado em 1839 e vencedor do prémio do Conservatório, revelava ser, segundo A. J. Saraiva, “uma peça medíocre, sem atmosfera histórica, que assenta no conflito entre o amor e as diferenças de religião, utilizando a perseguição inquisitorial aos cristãos-novos no séc.XVI como pretexto para produzir lances melodramáticos: sofrimentos numa masmorra, assassinatos num subterrâneo, uma maldição paterna, um julgamento tenebroso, jogo de paixões violentas, tiradas patéticas, caracteres morais absolutamente angélicos ou demoníacos, etc” (Cf. A. J. Saraiva e O. Lopes, *op. cit*, p.738).

romance histórico foi Herculano, cujo espírito científico e objectivo o levou a dedicar-se assiduamente à investigação histórica das origens de Portugal até ao reinado de D. Afonso III, redigida numa *História de Portugal* (1846-1853) e numa *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859). Encarregou-se da recolha de pergaminhos e manuscritos de pendor histórico, compilados depois nos *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873). Nas suas obras históricas patenteiam-se principalmente temas de origem religiosa, uma dualidade maniqueísta (o bem *versus* o mal; a mulher-anjo *versus* a mulher-demónio) com finalidade moralizadora, uma reconstituição pormenorizada de cenários medievais, bem como a indumentária, as cerimónias e o culto do cavaleiresco. Segundo A.J. Saraiva, “a evocação medieval dos romances de Herculano, como dos de Garrett, insere-se na campanha literária romântica do regresso às ‘raízes nacionais’, fazendo tábua rasa da época clássica que era também, para os Românticos, a do absolutismo monárquico e da decadência nacional”⁹². E acrescenta ainda que a Idade Média é, no ver de Herculano, “a época em que melhor se exprime a índole nacional”⁹³. Assim, o drama e o romance históricos surgiram num momento de consciencialização das *élites* intelectuais oitocentistas que procuraram regressar ao passado por intermédio do recuo cronológico, cujo período predilecto era geralmente a Idade Média, berço da nossa identidade nacional.

Anne Ubersfeld considerou a produção dramática oitocentista francesa, o que poderia adaptar-se também à portuguesa, como uma revolução histórica, filosófica e técnica. Na primeira referência, destacou o drama romântico como “drame de l’histoire”⁹⁴, estipulando que :

“Le premier vouloir d’un auteur de théâtre au XIX^e siècle est de prendre en compte la transformation *actuelle* de la société, pour la montrer par le moyen de la référence à des moments antérieurs décisifs du *passé national* ou même du passé d’autres nations;

⁹² A.J. Saraiva e O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17^a ed., Porto, Porto Editora, 1996, p.712.

⁹³ *Idem*, p.713.

⁹⁴ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p.18.

la grande préoccupation des auteurs dramatiques romantiques est de faire comprendre le présent (ou le passé immédiat) à la lumière du passé”⁹⁵.

A História não gira jamais em torno das figuras de heróis clássicos pertencentes à nobreza, tal como as realçam as intrigas das tragédias (género nobre, por excelência, à imagem da nobreza do Antigo Regime). O drama histórico procurava representar toda a sociedade na pintura dos conflitos de classes sociais. O povo não é mais uma personagem incógnita ou sem valores, relegada num canto, desprezada. Surge o herói do povo, revoltando-se, sozinho, contra a injustiça da sociedade, como o afirma Anne Ubersfeld, para a segunda referência: “Le peuple est donc présent non plus seulement comme comparse ou spectateur, mais aussi comme acteur du drame et même héros”⁹⁶. Assim, aparece o herói solitário, o “eu” do homem dividido entre o sofrimento e o desejo de lutar contra as injustiças que o rodeiam. Contudo, impotente face à dureza do mundo, está indubitavelmente condenado à sua perda. A sociedade liberal necessitava de representações de actos heróicos para se identificar como indivíduo dotado de valores humanos e éticos na sua derradeira luta contra a velha ordem já desmoronada. Assim, a temática das peças deixou de exteriorizar conflitos internos relacionados com o poder régio para revalorizar “l’évocation du mouvement entier d’une société”⁹⁷. Subjacente à trama sociopolítica, encontra-se também um outro tema: a paixão, que surge como antídoto aos males sociais, sempre aliada a conflitos com a sociedade, o mundo com as suas leis e os seus valores.

Contudo, se o drama desejava mostrar a sociedade no seu todo, era preciso, como estipula Anne Ubersfeld para a terceira referência, modificar as convenções espaço-temporais, abolindo, desta forma, a famosa regra das três unidades, mas

⁹⁵ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p.18.

⁹⁶ *Idem*, p.20.

⁹⁷ *Ibidem*, p.18.

utilizando a cor local na indumentária, nos cenários, costumes e na pintura de conflitos políticos, a fim de preservar o realismo histórico.

Desta forma, os letrados portugueses tentaram, por vezes sem grande êxito, adoptar este género literário, muitas vezes adaptado ou copiado de obras estrangeiras, porque, para escrever dramas ou romances românticos de pendor histórico, é preciso um conhecimento apurado da historiografia para transpor os factos verídicos no universo ficcional, numa simbiose perfeita, como conseguiu fazê-lo o romancista e historiador Herculano, segundo a afirmação de Vitorino Nemésio, no seu prefácio alógrafo do *Bobo*: “Crente na maior eficácia do processo fictivo e poético, o historiador profissional ambiciona divulgar, tornando-a viva, a matéria histórica em que rigorosamente trabalha”⁹⁸. Com efeito, o drama ou o romance históricos resultam de uma associação entre as componentes “ficção” e “História”, ou seja, a ficção com o mundo real (o “mundo das verdades históricas” no dizer de Ana Isabel Vasconcelos)⁹⁹, que formam, deste modo, o universo ficcional. Os dramaturgos utilizaram factos históricos ou para-históricos que eles estudaram, filtraram e trabalharam para a constituição da trama ficcional e a elaboração das personagens. Dentro do contexto histórico, escolhiam um episódio que, juntamente com a escrita criativa, evidenciava contornos ideológicos. O facto de se referirem a momentos históricos do passado nacional¹⁰⁰, geralmente

⁹⁸ Vitorino Nemésio, “Prefácio”, in Alexandre Herculano, *O Bobo*, Amadora, Livraria Bertrand, 1978, p.VII.

⁹⁹ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁰ Ana Isabel P. Teixeira considera seis épocas históricas como sendo “aglutinadoras de acontecimentos-chave”, que os escritores românticos da primeira geração mais prezavam em relatar:

- a formação da nacionalidade portuguesa (por exemplo *Dulce*, de Bento de Carvalho (publicado em 1850) cuja acção se desenrola em 1128; *A Rainha e a Aventureira*, de Correia de Lacerda (publicado em 1845) cuja intriga se passa em 1245; *D. Sancho II*, de Serpa Pimentel, cujo decorrer se situa entre 1244 e 1246 e, por último, *A Rainha Santa Isabel D. Dinis*, de Férrea Aragão);

- a crise dinástica de 1383-85: a época do reinado de D. Fernando e de D. João I era um período revolucionário de perturbantes agitações em que aconteceu uma transformação nacional. Citamos alguns exemplos de produções teatrais que retratam este momento histórico: *O Conde Andeiro*, de César Perini de Lucca; *D. Maria Teles*, de Rodrigo d’Azevedo Sousa da Câmara; *O Grão Mestre d’Avis*, de João Xavier Pereira da Silva; *O Emparedado*, de Sousa Lobo; *Álvaro Gonçalves o Magriço e os Doze de Inglaterra*, de Aguiar de Loureiro e, finalmente, *O Alfageme de Santarém ou A Espada do Condestável*,

ocorridos em períodos agitados, era um recurso para, no dizer de Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos, “de uma forma mais ou menos velada, criticarem a situação política de então”¹⁰¹, e acrescenta ainda que “este grupo de dramaturgos [...] procurou na História momentos que, de alguma forma, espelhassem a situação política e social, a que se opunham, tentando deste modo iludir a censura, ao enfatizarem os valores em que acreditavam e pelos quais lutaram”¹⁰². Como Romantismo e Liberalismo se complementam um ao outro, muitas das vezes o escritor tomava parte na esfera do poder político, facultando-lhe deste modo o poder de decisão. Assim, manipular a escrita no intuito de atingir objectivos políticos era uma constante ao longo do século XIX. Os autores procuravam, através da sua produção, remediar os problemas económicos e sociais e a História era um veículo científico adequado para sugerir orientações para o futuro. Estabeleciam, então, uma espécie de paralelismo entre os problemas históricos do passado e os contemporâneos para que o público, detentor de pré-requisitos políticos e culturais já adquiridos, conseguisse decifrar esta relação de *cause à effet*. Deste modo, reflectindo sobre as crises do passado, o público ia reflectindo e aprendendo sobre as crises da sociedade contemporânea para reagir. Desta

de Almeida Garrett, que, apesar de não ter sido classificado como histórico, não deixa de aludir ao contexto sociopolítico do século XIV.

- a época de transição: (transição entre a Época Medieval e o início da Época Moderna). Citaremos alguns exemplos de textos, entre os quais: *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II* (1839) e *Diogo Tinoco ou a Corte de D. João II em 1484* (1840), ambos da autoria de Inácio P. de Moraes Sarmiento; de referir também a obra-prima de Garrett, *Um Auto de Gil Vicente ou a Corte de El-Rei Manuel* (1841) e, finalmente, *O Marquês de Torres Novas* (1849), de Camilo Castelo-Branco.

- o período sebastico: (segundo as palavras de Ana Isabel P. Teixeira, “podemos definir o sebastianismo como a crença messiânica no regresso do monarca, que virá restaurar a independência de Portugal”, Ana Isabel P. Teixeira, *op. cit.*, p.352). Como dramas históricos referentes a esta época, salientamos: *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, publicado em 1844; *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches, premiado em 1841; *O Fronteiro d’Africa ou Três Noites Aziagas*, de Alexandre Herculano; *Rei ou Impostor?*, de Francisco Maria Bordalo.

- a restauração de Portugal: (fim da dominação filipina). Temos, como exemplos de produções: *Os Dois Proscritos ou o Jugo de Castela*, de Licínio de Carvalho, editado em 1850; *As Duas Órfãs Portuguesas*, de António Aragão, publicado em 1857; *D. João Quarto ou a Independência de Portugal*, de Simões de Mole; *Filipa de Vilhena*, de Garrett.

- a administração pombalina: *O Marquês de Pombal ou Vinte e Um Anos de sua Administração*, de Perini de Lucca, cujo início da acção se desenrola entre o dia 22 de Julho de 1756 e o dia 04 de Março de 1777, com “espaços temporais intercalares” (in Ana Isabel P. Teixeira, *op. cit.*, pp.269 e ss.).

¹⁰¹ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p.249.

¹⁰² *Idem.*

forma, a vertente pedagógica, que os liberais tanto queriam veicular, circulava no teatro, que, além de ser um meio de divertimento, servia também de “meio de civilização”¹⁰³. Assim, durante a primeira metade do século XIX, o drama histórico era o género predilecto por excelência da intelectualidade, cujas representações se impuseram ao drama histórico estrangeiro no fim dos anos trinta, mais particularmente a partir do primeiro quartel do século XIX¹⁰⁴. Porém, o público continuava a preferir as comédias e as farsas, além da ópera cómica, “onde os talentos sempre se revelaram melhores do que no drama”¹⁰⁵ e “surgiam frequentemente como uma receita de sucesso”¹⁰⁶.

Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, um outro género dramático viera rivalizar com o género histórico sem, todavia, o substituir por completo: o drama de actualidade¹⁰⁷. Efectivamente, se o drama histórico deixou de ser o meio predilecto na caracterização dos problemas sociais, houve ainda autores que se mantiveram fiéis a este género histórico “sério”, que situaram, por preferência, os seus romances ou dramas num passado ainda recentemente presente na memória do

¹⁰³ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p.194.

¹⁰⁴ Cf. Gráfico 20 “Representações de Dramas Históricos” in Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p.574.

¹⁰⁵ A. H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p.514. Cf. também Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p.464.

¹⁰⁶ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 464.

¹⁰⁷ Sumariamente, podemos dizer que o teatro social situa geralmente o enredo no tempo e na sociedade contemporâneos. O herói, apesar da sua origem social modesta, consegue subir, com sucesso, os escalões da vida profissional e social graças ao seu trabalho honesto. A temática do trabalho é uma constante nova no teatro, na medida em que valoriza o herói oriundo do povo (muitas das vezes ele é operário), que, com esforço, contribui para a expansão e para a prosperidade da vida económica nacional. A família, outra temática com destaque no drama social, aparece como uma instituição que ajuda o herói a integrar-se na “boa” sociedade conquistada, pois surge como um “antídoto” contra a corrupção, a cobiça pela fortuna e o oportunismo. Partilhando os mesmos traços psicológicos positivos com o herói (desinteressado, bondoso, incorruptível), a figura feminina é, em contrapartida, oriunda de diversos meios sociais (da plebe, da burguesia ou da nobreza). É através da vida matrimonial que a heroína encontra a sua plenitude tal como o herói na vida profissional. O par amoroso, ao contrário do par romântico, não está inflamado de paixões devastadoras, destinado a perder-se. Possuído de afectos sensatos, o par amoroso acabará por concretizar a sua união, depois de várias vicissitudes. Em geral, o drama social trata da temática da cobiça do dinheiro que leva à corrupção, valoriza o trabalho árduo e honesto (quer seja o trabalho intelectual ou manual), o progresso e a família (Cf. Maria de Lourdes Lima Dos Santos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, Instituto de Ciências Sociais, 1983).

público¹⁰⁸, tal como, entre outros exemplos possíveis, o *Martim de Freitas* e o *Egas Moniz* de Mendes Leal, representados em 1861-62, *No Tempo dos Franceses* de Florêncio Sarmiento em 1864, *D. Frei Caetano Brandão* de Silva Gaio (1869), *O Louco de Évora ou Portugal Restaurado* de Ferreira da Cruz e o *Favorito de D. Afonso VI* de Júlio Rocha, ambos do mesmo ano (1872), o *Camões* de Cipriano Jardim (1880) e, finalmente o nosso drama em estudo, *A Morgadinha de Valflor*, em 1869¹⁰⁹. Em geral, Pinheiro Chagas, tanto na sua obra narrativa como dramática, costuma trabalhar o género histórico, escolhendo, na maioria das suas obras, o período da Restauração de 1640 (*A Mantilha de Beatriz*) ou os finais do século XVIII (*As duas Flores de Sangue*), apesar de, no dizer de Castelo Branco Chaves, Pinheiro Chagas “não pode[r] ser considerado na categoria de um romancista histórico mas de folhetinista de motivos históricos ou pretensamente históricos”¹¹⁰, cujos romances foram, todavia, influenciados por Dumas.

¹⁰⁸ A título exemplificativo, citaremos, entre outros autores de romances históricos, ligados sobretudo ao segundo romantismo: Rebelo da Silva, que, abandonando o medievalismo, escolheu o século XVIII (*A Mocidade de D. João V*, 1852) e as invasões francesas (*A casa dos Fantomas*, 1865); Arnaldo Gama, cuja mais meritória novela histórica relata a acção aquando da segunda invasão napoleónica (*Sargento-mor de Vilar*, 1864); António da Silva Gaio, com o seu *Mário*, como já aludimos anteriormente, cuja narrativa se desenrola também durante as invasões francesas e de que voltaremos a falar posteriormente. Finalmente, não podemos esquecer o notável romancista histórico, Camilo Castelo Branco que, apesar de ter também optado pelo romance de costumes contemporâneos, experimentou igualmente a literatura historicista, na qual contamos o seu primeiro romance *O Anátema*, 1851, a que se seguem, entre outros, *O Olho de Vidro* (1866), *O Regicida* (1874) e *A Filha do Regicida* (1875) (Cf. Castelo Branco Chaves, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980).

¹⁰⁹ Apesar de se ter mantido fragilmente em cena durante toda a época oitocentista, o drama histórico invadiu, de forma mais acentuada, a cena teatral entre os anos de 1886 e 1892, com as seguintes peças exemplificadoras: *O Duque de Viseu* (1886) e *A Morta* (1890) de Lopes de Mendonça, *Leonor Teles* (1889) de Marcelino Mesquita, *Afonso VI* (1890) e *Alcácer-Quibir* (1891) de João da Câmara (que escrevera uma das primeiras peças naturalistas: *Os Velhos*, 1893, e *A Triste Viuvinha*, 1895). Tanto no género dramático como no narrativo, esta ressurgência do historicismo, com contornos românticos, estava ligada ao surto de patriotismo e de nacionalismo que se tinha apoderado das camadas sociais mais favorecidas, mormente a média burguesia, aquando da famosa partilha da África e da sua colonização, à luz de um “sonho imperialista” (Cf. Luiz Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978).

¹¹⁰ Castelo Branco Chaves, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.65.

Contudo, o simples facto de *A Morgadinha*¹¹¹ ser designada, no seu frontispício, como “drama”, excluindo a menção “histórico” (o que indica não pertencer ao género histórico), não impede a peça de apresentar uma moldura histórica que ilustra a concepção ideológica das personagens. N’*A Morgadinha de Valflor*, Pinheiro Chagas situa a acção no final do século XVIII, omitindo, contudo, a indicação paratextual da data exacta do desenrolar da intriga, ao contrário da adaptação francesa de Henry Faure (que servirá de peça confrontadora com o drama original no nosso estudo comparativo no capítulo 4), que indica o ano de 1797, data verosímil, na medida em que todos os índices temporais nos indicam que a acção da peça só pode ser posterior aos acontecimentos referidos, respeitando uma distância temporal razoável entre a realização dos eventos e a sua repercussão no estrangeiro. Esses índices temporais que, apesar da ausência da data exacta do desenrolar da acção na versão original, nos ajudam a situar a intriga da peça original, tal como a indicação perifrástica sobre o terramoto do 1º de Novembro de 1755 que assolou Lisboa, dão-nos a entender que a acção da peça se situa, portanto, após esta funesta catástrofe natural¹¹². De igual modo, a referência à execução na guilhotina da rainha francesa Antonieta confere verosimilhança à data indicada por Faure. Desta forma, o período temporal aproxima-se de uma unidade temporal abstracta que confere à ficcionalidade da fábula uma dimensão irreal, como que fora do tempo real. Pinheiro Chagas utiliza uma estratégia dramatúrgica que consiste em integrar a acção numa época com grandes perturbações sociopolíticas e repercussões a nível nacional, nas quais as personagens são meros espectadores ou narradores, testemunhas oculares ou actuates de certos episódios históricos, a nível

¹¹¹ Esta obra, com título genérico de *A Morgadinha de Valflor*, surgia frequentemente designada, de uma forma simplificada como *A Morgadinha* pelos contemporâneos de Pinheiro Chagas, o que implica uma certa cumplicidade íntima e afectiva do público leitor e espectador para com a heroína do drama.

¹¹² “Leonor: Desejo contemplar-a resurgida como a phenix das ruínas e das cinzas do terramoto do incêndio, e depois...estou morrendo por ir ao theatro [...]” (Manuel Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 12ª ed., 1924, Acto II, cena 8, p.88).

autodiegético e/ou hipodiegético. Essas digressões provocam uma ruptura no processo evolutivo da acção dramática, revelando, desta forma, uma certa “estagnação” da acção. De facto, nas suas conversas acerbas, Luís e Leonor discutem factos sociais e/ou políticos, nos quais aludem a momentos marcantes da História portuguesa e francesa, que servem de exemplificação e de sustentáculo para os comentários de ambos. Verificamos que, através de cada referência histórica, situada num passado distante ou recente, as personagens discutem sobre problemas sociais e humanitários. Vemos, por exemplo, a política exercida pelo Marquês de Pombal, com uma viva referência ao caso dos Távoras¹¹³ que originou quase uma cabala contra os grandes do reino, assunto de contenda abordada pela fidalguia, que demonstra o seu desprezo para com o ministro de D. José, ao contrário de Luís que lhe confere um devido respeito¹¹⁴. A querela entre Leonor e Luís abrange também o campo internacional, onde o alvo visado reveste uma dimensão mais proeminente: a realeza francesa. O facto de manipular os momentos históricos relatados sob forma de síntese concisa, neste caso também alusivo à execução dos monarcas franceses, consequência da abolição da monarquia absoluta em França em favor da monarquia constitucional, apoiada por Luís mas lamentada por Leonor, dá relevo, por um lado, à posição política de ambas as personagens¹¹⁵ e das suas

¹¹³ “Pedro Paulo: Ah! Não se lembra? Pois eu lhe conto. (*Luiz aproxima-se com curiosidade.*) Foi por ocasião da história dos tiros. Todas as pessoas que frequentavam a casa do duque d’Aveiro foram catrafiladas. Eu, que também apparecia por lá, cahi na rede. Levaram-nos a casa de Sebastião de Carvalho, porque elle queria-nos interrogar. Eu ia decidido a negar tudo, e estava com uma cara de poucos amigos, quando o homem se chegou ao pé de mim, e perguntou-me: ‘Como se chama?’ Pedro Paulo de Faria Azeredo Silva Pães Mattoso, respondi eu com voz de trovão. Elle parece que me tomou respeito, porque me deitou a luneta, perguntando-me: ‘Sabe lêr e escrever?’- Não senhor, tornei eu.” (Acto II, cena 8, pp.92-93).

¹¹⁴ “D. Thereza, *desdenhosa*: Ah! Bem sei, a Pamperini. Olhe, mano, não se perdia nada. Se o inimigo n’essa ocasião levasse o pai em vez do filho, melhor seria, mais cedo nos víamos livres d’elle.

Luiz: Oh! Minha senhora, o Marquez de Pombal era um grande homem.

D. Thereza, *indignada*: Diga antes um algoz.” (Acto II, cena 8, pp.91-92).

¹¹⁵ “Luiz, *exaltado e levantando a voz*: Là vêem os cadafalsos! Os cadafalsos são as represálias sanguinolentas de quatorze séculos de oppressão. [...]

Leonor, *levantando a voz*: Mata as mulheres também? O sangue de Maria Antonieta era necessário á republica ?

Luiz: Maria Antonieta pagou cruelmente os erros de sua leviandade. [...]

Leonor: Uma rainha !

concepções ideológicas, por outro. A religião não escapa também às críticas de Luís que, como fiel partidário de ideias revolucionárias, condena também a fatuidade da religião¹¹⁶.

Além das referências históricas, Pinheiro Chagas integrou também algumas referências socioculturais, tais como a consideração depreciativa do teatro que, restringido por sanções severas, era considerado como divertimento imoral, quase satânico no entender da classe dirigente, sobretudo a clerical e, finalmente, o papel social do poeta. Neste último caso, Bernardo Domingues incarna a caricatura do poeta seiscentista e/ou setecentista que, não podendo viver da sua pena, o faz graças ao mecenato dos Grandes do reino, cuja figura era reedificada pelo seu talento, sujeitando-se às suas exigências¹¹⁷, constrangido a ficar na sombra¹¹⁸. O mecenato oferecia aos escritores a possibilidade de alcançarem uma prometida carreira artística. Os autores vendiam os seus manuscritos para sobreviver, porém, o rendimento era, de um modo geral, tão fraco que eles eram obrigados a submeter-se à solda dos Grandes ou à do mecenato real, cuja figura vangloriavam. Vieram a ser, como o afirma Jean-Paul Sartre, “des parasites”¹¹⁹ que escreviam para uma “classe parasitaire”¹²⁰, ideia essa também

Luiz, *exaltadíssimo*: Uma rainha, sim senhor ! Lá vem o preconceito. As mulheres de sangue azul entendem que podem calcar aos pés as noções mais elementares da moral. Provavelmente, é essa também a teoria da morgadinha de Valflores.” (Acto I, cena 6, pp.51-52).

¹¹⁶ Luiz: A religião é a cadeia das superstições com que se escravizam os povos, e para os grandes é muitas vezes a protectora...da leviandade.” (Acto I, cena 6, p.53).

¹¹⁷ “Pedro Paulo: Que são versos sei eu, não me deu nenhuma novidade. D’aqui em diante, versos feitos a minha irmã hão-de encher o papel todo. (*Restitue o soneto a Bernardo*) Tenha entendido. [...]” (Acto II, cena 7, p.86).

¹¹⁸ Tal como o retrata Pinheiro Chagas nas didascálias: “*Desce a acena, e atrás d’elle entra humildemente o poetastro Bernardo Domingues, alto, magro e esgrouviado, cumprimentando para a direita e para a esquerda*” (Acto II, cena 7, p.83) ; “*Bernardo afasta-se humildemente*” (Acto II, cena 7, p.86); “Pedro Paulo: Não tarda ahi...(Olhando em torno de si) Mas a gente porque se não senta? (*Procura uma cadeira; sentam-se todos; a morgada ao fundo, á sua direita o frade, á esquerda o capitão-mór, á esquerda d’esto Leonor; desviado do grupo Luiz; do outro lado da scena, e escondido humildemente por traz do capitão-mór, Bernardo [...]*)” (Acte II, cena 8, p.88).

¹¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?*, Paris, Folio, 2ª ed., 1991, p.99.

¹²⁰ *Idem*.

defendida, na peça, por D. Thereza¹²¹. Assim, n'A *Morgadinha de Valflor*, o poeta Bernardo Domingues compõe, a pedido de Pedro Paulo, o seu protector, um soneto enaltecedor, em homenagem à irmã, a morgada de Valflor, por ocasião do seu aniversário. Este poema evoca, num estilo metafórico e arcádico de pouca qualidade, a figura da aniversariante.

Além do recurso a analepses que situam a acção da peça e/ou apoiam as concepções ideológicas das personagens, Pinheiro Chagas, ao contrário dos autores de dramas históricos, não decalca os nomes das suas personagens a partir de personalidades históricas ou lendárias. São meras personagens imaginárias que se entrecrocavam devido a preconceitos sociais. Como nota Luciana Stegagno Picchio, “a oposição não é entre bons e maus, mas entre categorias sociais (nobres e plebeus, ricos e pobres), encaradas de resto como castas preestabelecidas e incomunicáveis, sem a clarividência do posterior teatro realista das classes em movimento.”¹²² Assim, *A Morgadinha de Valflor* concilia episódios históricos, que servem de pano de fundo às controvérsias das personagens, com uma nota social e humanitária na pintura dos conflitos sociais, género iniciado por Mendes Leal¹²³ e, mais tarde, cultivado por Ernesto Biester, considerado o mestre do drama de actualidade.

¹²¹ “D. Thereza: [...] Isto de pintores e poetas, costumam ser parasitas intrometidos, que não fazem senão ver se podem ter entrada com pessoas de certa ordem [...]” (Acto II, cena 3, p.75).

¹²² Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugal Editora, 1969, p. 268.

¹²³ Destacam-se: *Os homens de mármore*, 1854; *O Homem de Ouro*, 1855; *Pobreza Envergonhada*, 1857, e, finalmente, a sua obra-prima, *Pedro*, escrita em 1849 mas apenas representada em 1861.

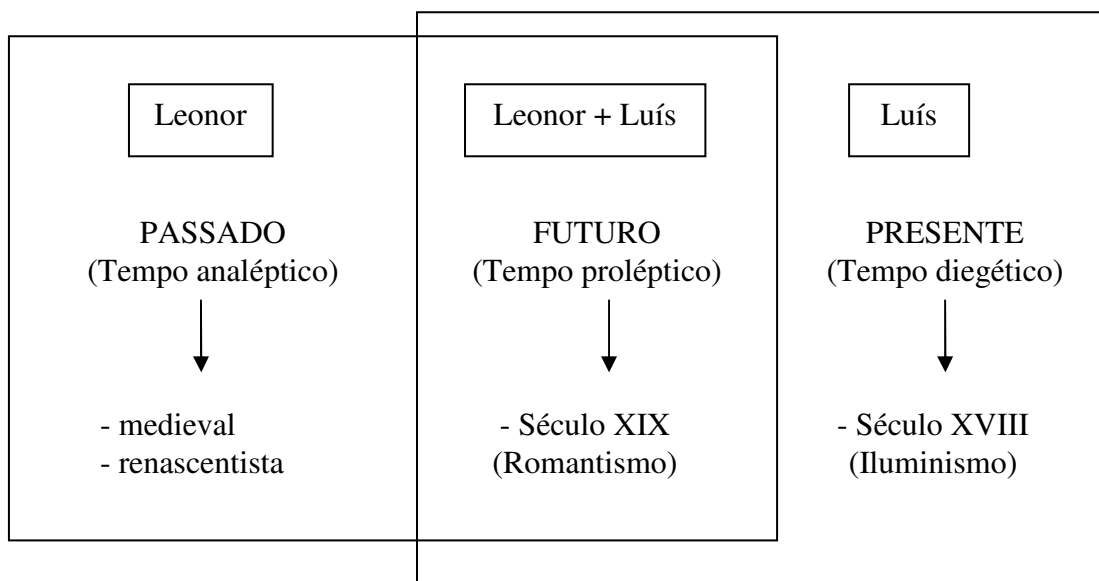
2.5.1. Pinheiro Chagas e “o universo temporal ideológico”¹²⁴ das personagens d’A Morgadinha de Valflor

As contendas atrás aludidas e o recuo temporal dos relatos históricos têm por finalidade a caracterização, não só do universo psicológico das *dramatis personae*, mas também do seu universo ideológico, que se integra dentro de uma pluralidade de tempos. Dito de uma outra maneira, distinguimos três “tempos ideológicos”, que, para cada personagem principal (Leonor/Luís), correspondem à sua visão ideológica do tempo histórico idealizado com os seus aspectos marcantes.

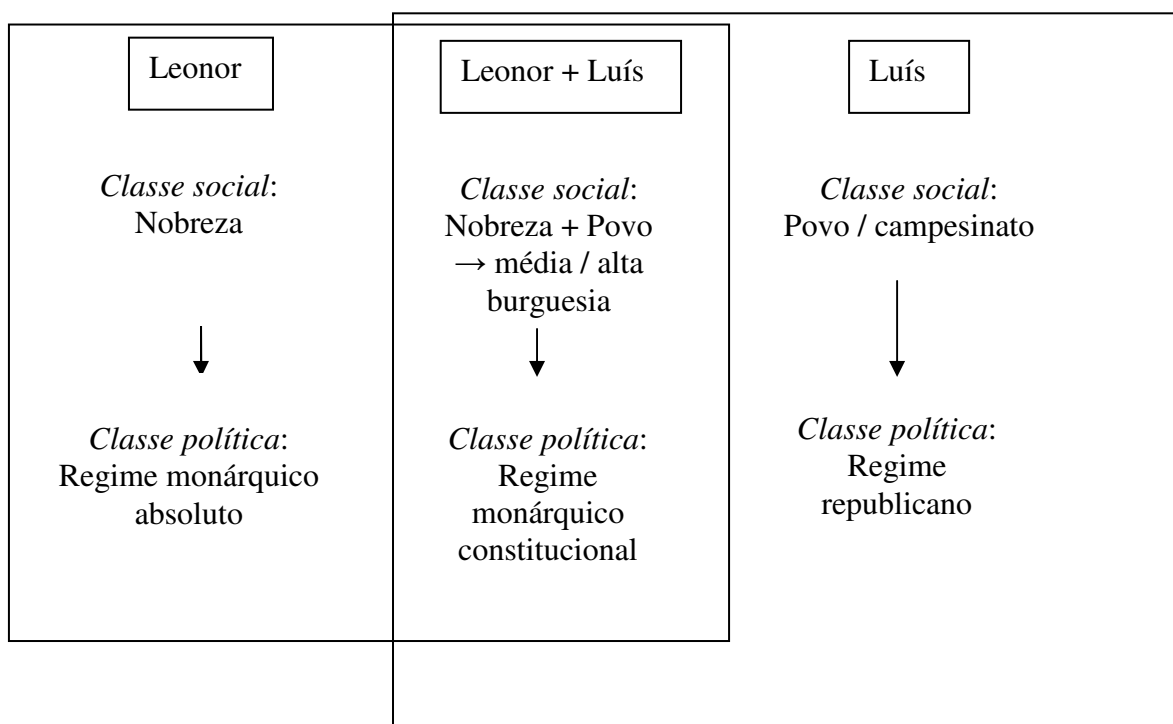
Leonor favorece o tempo histórico medieval e renascentista (o dos Descobrimentos), que é o seu “universo temporal ideológico”. Através do tempo e eventos analépticos, Leonor simboliza o passado, o abolido, que ela vangloria. Quanto ao “universo temporal ideológico” de Luís, este situa-se no Século das Luzes, que coincide com o tempo diegético da ação dramática. Portanto, ele simboliza o Iluminismo com os seus ideais humanitários, religiosos e políticos, confiante no progresso social que irá eclodir no século XIX. Finalmente, o terceiro “tempo ideológico” corresponde ao futuro (tempo proléptico: século XIX, época do romantismo), simbolizado pela união desejada de Leonor e Luís. Apesar de o desenlace da peça acabar tragicamente com a morte de Luís e, possivelmente, com a clausura de Leonor, este “tempo ideológico” configura-se num futuro hipotético, idealizado num além-mundo. Esta nossa interpretação do “universo temporal ideológico” das personagens esquematiza-se da maneira seguinte:

¹²⁴ Neologismo nosso.

Estrutura do universo temporal ideológico das personagens



Curiosamente, este esquema do “universo temporal ideológico” conjuga-se com uma possível estrutura social, sempre simbolizado por ambas as personagens. Assim, temos a estrutura social e política ideológica seguinte:



A estrutura social do par rival, depois amoroso, incarnado por Leonor e Luís, apresenta duas grandes classes sociais: a nobreza e a plebe, esta última sendo representada pela pequena burguesia campesina na figura de Luís¹²⁵. Leonor, fiel à velha ordem, pertence à nobreza feudalista, enquanto Luís elogia o povo. Oriundo do campesinato ainda detentor de pequenos bens, o que o posiciona socialmente acima do simples trabalhador camponês, Luís defende ideais democratizantes, ou mesmo republicanos. Pontos delicados como o passado glorioso da nobreza no tempo das descobertas, da reconquista cristã e evangelização no Oriente¹²⁶, das batalhas entre os reinos portugalense e castelhano¹²⁷, quadros denegridos por Luís que valoriza o anonimato da plebe honrosa na fidelidade para com a pátria¹²⁸, são temas de discussão. Leonor contra Luís, a nobreza contra a plebe, as vitórias gloriosas dos grandes do Reino e as Descobertas de novos horizontes empreendidas pela fidalguia mas concretizáveis pela bravura e o suor do povo. As réplicas inflamadas de Luís apresentam um discurso declamatório, recheado de imagens metafóricas e hiperbólicas, cujo discurso coloquial, inflamado e emotivo recorre, por vezes, a uma utilização exagerada de exclamações, à imagem de uma oratória política vintista, “pujante de vigor e força humana, exalta[ndo]

¹²⁵ Na primeira cena do acto I, Mariquinhas, prima de Luís, ao aludir brevemente a posse fundiária do pai, informa-nos que pertence ao campesinato de alguma posse fundiária, o que dá relevo à sua posição social: “[...] do que à filha do pobre proprietário de duas leiras de terra, que foi tanto tempo caseiro da quinta de Valflores” (p.20). Mais adiante, num monólogo de Leonardo, tio de Luís, apercebemo-nos de que a sua família tinha um capital económico razoável para poder oferecer a Luís uma educação privilegiada, além de viagens através da Europa: “Meu irmão, que Deus haja, assim que recebeu o seu quinhão da herança do nosso tio do Brasil, quis dar ao pequeno uma educação de príncipe [...] O resto da herança gastou-se nas malditas viagens...” (Acto I, cena 2, p.33).

¹²⁶ “Leonor, *levantando-se de um ímpeto*: [...] Quer ler a nossa árvore genealógica? Não a procure no fundo dos arquivos, leia-a na espuma das vagas sulcadas pelos nossos descobridores, leia-a escripta com a ponta das espadas nas faces das mesquitas mahometanas e dos templos do Indostão, leia-a em todas as estrophes da epopéa que teve por cantor Camões. Não é vão orgulho este que eu sinto. Se me ufano do meu nome, é porque o oíço ressoar sempre entre os clamores do triumpho nas rendidas muralhas das praças do Oriente; se me ufano dos meus antepassados, é porque os vejo resplandecerem como os astros d’essa constellação portugueza, que, ainda hoje, depois de sumida no occaso, illumina a historia e o mundo” (Acto I, cena 6, p.49).

¹²⁷ “Leonor: Que quer? glorio-me de que desse principio á nossa casa, Soeiro Coutinho, um dos cavalleiros de D. João I, um dos heroes de Aljubarrota [...]” (Acto I, cena 6, p.52).

¹²⁸ “Luiz, *friamente, mas accentuando cada palavra*: O desconhecido peão que expulsou Soeiro Coutinho do alcaçar onde o fidalgo traidor hasteara a bandeira de Castella, e lhe ensinou, com alguma violência, onde era o acampamento dos defensores da pátria” (Acto I, cena 6, p.50).

a liberdade, a justiça e a valorização do indivíduo”¹²⁹, também manipulada nos panfletos e jornais da época. Adoptando, *avant la lettre*, o modelo retórico parlamentar do início de Oitocentos, Luís, fervente adepto das ideias doutrinárias rousseauianas e voltairianas¹³⁰, reclama-se defensor da igualdade e da liberdade, noções primárias do lema da Revolução Francesa de 1789 (“Liberté, Égalité, Fraternité”), revalorizadas na elaboração da Constituição francesa, que Portugal seguirá como modelo durante a formação do governo liberal. Assim, o “tempo ideológico” de Luís corresponde ao tempo diegético da fábula, período onde eclodiram ideias revolucionárias que exaltavam o progresso humanitário e político, que o século XIX tentará concretizar, não sem dificuldade. Daí um terceiro “tempo ideológico”, caracterizado pelo século XIX, o século futuro que tentará aplicar, por vezes utopicamente, os valores iluministas, mormente o da liberdade: liberdade do Ser, sem preconceitos sociais censitários, liberdade da Arte na abolição das normas rígidas impostas pelo dogmatismo clássico. Assim, o século XIX aparece como o século da libertação de todos os entraves, onde o poeta oitocentista, nas suas obras, transmite uma forte mensagem de solidariedade, que valoriza o lema da liberdade social e cultural, tal como a liberdade de expressão e criação literária. A noção de liberdade estendia-se igualmente na esfera política, então perturbada pelas consequências da instabilidade do regime que se repercutiam na sociedade portuguesa, carente de defensores da ordem social e da liberdade. Os poetas incumbiram-se, então, de uma missão social, messiânica, para responder a esta angústia: encarregavam-se de “civilizar” o povo português por via da educação, porque, a seu ver,

¹²⁹ José Tengarrinha, “A oratória e o jornalismo no Romantismo”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do século XIX do Grémio Literário, Cólóquio I, 1970, p.188.

¹³⁰ No seu *Contrato social*, Rousseau idealiza a soberania popular que consiste em que o povo, por intermédio de eleições de representantes do governo, tem o poder de dirigir a nação. Além dessa concepção política, Rousseau defende a igualdade dos cidadãos perante a lei. Por seu turno, Voltaire, além de condenar a intolerância religiosa da Igreja, causa do obscurantismo e ignorância dos povos, apoiou ideais revolucionárias como a liberdade e a justiça social. Um terceiro filósofo iluminista francês que tivera influência na organização dos órgãos políticos do regime constitucional, foi Montesquieu. De facto, no seu *O Espírito das Leis*, Montesquieu defende o modelo do parlamentarismo inglês baseado na separação dos poderes (poder legislativo / poder executivo / poder judicial).

era através da erudição que se podia combater, com armas iguais, a ignorância, jugo da opressão e da miséria humana. Bem sucedida ou não, a *intelligentsia* letrada e política tinha proposto vários projectos e reformas para atingir este objectivo, tal como as de Mouzinho da Silveira, que acabaram com os direitos feudais. Havia fé e esperança neste sonho utópico de poder transformar a sociedade oitocentista numa sociedade livre de discriminação. No entanto, apesar dos seus progressos, o início do Liberalismo era ainda demasiadamente perturbado, por um lado, pelo período ditatorial cabralista e, por outro, pelas revoltas (a Maria da Fonte e a Patuleia), para poder impor o seu ideário à nova sociedade. É por meados de Oitocentos, durante a Regeneração, que se encontra talvez um governo apto a estabilizar o sistema político-económico nacional, através de uma dinamização, por um lado, do poder com a fusão dos partidos regeneradores e históricos (cujos programas políticos eram, aliás, quase idênticos), uma vez que o rotativismo lhes parecia ineficaz e, por outro, do expansionismo industrial, financeiro e mercantil, com o desenvolvimento das infra-estruturas de comunicação, tal como os caminhos-de-ferro e a rede rodoviária. O governo fontista, principal representante da era regeneradora, do qual Pinheiro Chagas era fervente partidário, pretendia divulgar uma paz política consolidada entre as facções adversas, uma conciliação nacional baseada no mercado interno e colonial, além de uma estabilidade social. No entanto, apesar deste incremento maciço, o fontismo tinha atingido uma prosperidade relativa e ilusória, na medida em que o “eterno” endividamento externo junto aos países vizinhos, sobretudo a Inglaterra, o abstencionismo da nova oligarquia agrária em aproveitar as infra-estruturas, os défices orçamentais e saldos negativos das contas públicas, encadearam momentos de crises económicas e sociais graves, como o ilustraram a Janeirinha, em 1868, o aumento da emigração e o fomento de movimentos grevistas. A temporada fontista conheceu então períodos de crises alternados com ciclos de estabilidade

económica. Quase inabalada por essas perturbações, a pacata burguesia média-alta, em constante ascensão, vivia sem preocupação, ao sabor das *grisettes*, saboreadas praticamente todas as noites. O sonho fontista de “melhoramentos materiais”, que, na sua teoria, deveriam corresponder, em princípio, a melhoramentos sociais, também foi partilhado por Pinheiro Chagas. Através de Luís, o dramaturgo projecta a imagem deste novo mundo de esperanças e de progresso, o qual, para a sua personagem, só seria concretizável num futuro hipotético que nunca chegará a conhecer. Esta miragem onírica de mudar o mundo para melhor não chegará a ser, na vida real, verdadeiramente realizável, porque ainda existiam contrastes entre as classes: se a nobreza tinha perdido o seu poder político e uma grande parte do seu capital económico, o povo, a “ralé”, não conheceu grandes modificações nas suas condições sociais. Só a burguesia beneficiou com esses ideais liberais: o “brasileiro” endinheirado, os novos “barões” que condenavam os valores da velha ordem senhorial do Antigo Regime mas tinham a presunção de receber títulos nobiliárquicos e/ou de se apoderar das terras, através de uniões matrimoniais de conveniência e fins lucrativos, intencionalmente oportunistas, tal como o alude Leonardo quando tenta persuadir Luís a renunciar a Leonor¹³¹. O poder económico e social da burguesia estendera-se à esfera política e encontrara a sua força mormente durante a Regeneração, aquando do governo fontista. Esta classe social resultaria, segundo a nossa interpretação esquematizada baseada na ideologia do autor, por intermédio das personagens, pela conciliação das duas faixas sociais opostas, incarnada pela união simbólica de Leonor e Luís. Politicamente, desta união resultaria

¹³¹ “Leonardo: Bem, bem; logo vi que tu não eras homem que andasses cobiçando as riquezas e as nobrezas da morgadinha.

Luiz, *pallido de indignação, e avançando para Leonardo*: Quem diz semelhante infamia ?

Leonardo, *tranquillamente*: Ninguém; mas todos a diriam se tivesses artes de fazer com que a morgadinha se namorasse de ti e quizesse casar contigo.

Luiz, *com os dentes cerrados*: E alguém há que me julgue capaz de aceitar da família da morgadinha uma migalha só que seja dos seus dotes e das suas legítimas ?” (Acto III, cena 11, pp.149-150).

uma monarquia constitucional, aliança do poder do direito divino conferido ao monarca e do poder da soberania popular.

Esta nossa interpretação dessas estruturas dos “universos temporais ideológicos” acima estabelecidas revela não só a posição ideológica das personagens, mas também a de Pinheiro Chagas. Com efeito, o dramaturgo faz uma apologia do século XIX como sendo um século promotor da liberdade do homem quer ao nível social, quer artístico, por meio de um sistema político conciliador e sereno, liberdade ansiosamente desejada por Luís no final apoteótico da peça¹³², comparado posteriormente com a sua tradução.

Numa primeira leitura d’*A Morgadinha*, entrevimos, *a priori*, uma forte crítica social contra a velha ordem, mas uma segunda leitura mais atenta demonstrou-nos que, afinal, o que Pinheiro Chagas realmente criticava era os indivíduos em si com os seus preconceitos, não o nível social a que pertencem. De facto, se o dramaturgo caricatura depreciativamente a classe aristocrática, sem, todavia, exagerar no retrato mais afável de D. Tereza, ele soube opor Leonor e Luís num mesmo nível intelectual. De facto, através de invectivas secas, breves e fulminantes, as personagens defendem com fervor as respectivas posições sociais, numa argumentação da mesma intensidade. Assim, a nobreza surge valorizada pelo carácter imperioso e pela eterna juventude de Leonor. Por conseguinte, é difícil confirmar a posição sociopolítica de Pinheiro Chagas, porque, se, por um lado, ele confere atributos negativos à jovem fidalga¹³³ no *incipit* da peça, denegando desta forma a nobreza em detrimento do povo, por outro, ele dota-a de um

¹³² “Luiz, fallando a muito custo e olhando para Mariquinhas com reconhecimento. A tua ausência...percebo...és boa. (*Aperta a mão a Leonardo sem poder fallar. Fazendo um esforço supremo e dirigindo-se a Mariquinhas.*) Anjo de sacrificio, reza a Deus por mim. (*Para Leonor.*) Leonor...separou-nos o mundo...e a sua lei mentida...unir-nos-hemos no céu...mas sinto que se aproxima o tempo...em que as almas irmãs se poderão enlaçar na terra, á luz do sol que desponta, e que se chama...liberdade...Ah!...(Deixa cair a cabeça desfallecida. Mariquinhas debulhada em pranto, ajoelhou do outro lado da cadeira. Leonardo desvia o rosto para esconder as lagrimas.)” (Acto V, cena 7, pp.195-196).

¹³³ Cf. sobre Leonor, o sub-capítulo 4.2.2. “O lirismo trágico do triângulo amoroso”.

nobre coração em consequência dos seus sentimentos para com Luís. Além disso, Leonor faz prova de uma viva inteligência, provida de uma vasta cultura que surpreende deliciosamente Luís. Com efeito, a sua educação não foi em nada negligenciada e a sua curiosidade sedenta para com a literatura e o mundo envolvente forçou-a a apreciar a leitura e a aprender algumas línguas estrangeiras¹³⁴. No entanto, não foi essa a opinião crítica de Jorge de Cabedo que, após a estreia da peça, condenou despeitadamente “[...] a parcialidade exclusivamente democrática que se nota no drama *A Morgadinha*”¹³⁵, continuando nestes termos:

“[...] para elevar uma idéa, ou uma classe não há necessidade de abater pelo ridículo a facção oposta, entre inimigos leaes foi necessário vituperar um para exaltar o outro, pelo contrario ao vencedor fica maior gloria quando proclama o que há de bom no seu antagonista, e creio que a classe aristocrática [...] tem muitas e variadas acções que a tornam credora de respeitos!”¹³⁶

Depois de um longo parágrafo enfático sobre a coragem da nobreza desde a formação do reino lusitano até às conquistas ultramarinas, o articulista continua a sua asserção, deplorando que “o capitão mór, como Rodrigo são dois personagens cujo ridículo desperta a hilaridade do público”¹³⁷. A seguir, pergunta: “Será acaso Leonor, a morgadinha, a personalização da nobreza d’esse tempo?”¹³⁸ A resposta encontrará ele no artigo de Pinheiro Chagas¹³⁹, escrito para se autojustificar sobre essas acusações, cuja natureza acerba teve a mesma repercussão repressiva anos mais tarde na peça *O Drama do Povo*, como vimos anteriormente. No seu *plaidoyer*, Pinheiro Chagas, ao transcrever as próprias palavras da sua personagem aquando do seu discurso sobre a

¹³⁴ “D. Thereza: [...] Se aquella intelligencia tinha o desejo insaciável de saber ! Como ella aprendeu as línguas, o francez, o inglez !...” (Acto II, cena 6, pp.81-82);

“Leonor: Minha mãe, foi um pobre folheto inglez que eu encontrei desprezado a um canto da bibliotheca – *Romeu e Julieta* ! [...] sei apenas que tenho saboreado com delicias essa tragedia, ou antes esse cantico, o mais suave que nunca uns lábios apaixonados murmuraram ao ouvido da mulher amada !” (Acto II, cena 8, p.90).

¹³⁵ Jorge de Cabedo, “Folhetim, *A Morgadinha de Valflores*, Benefício de Emília Adelaide”, in *A Nação* de 08 de Abril de 1869, nº 6357, p.1.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Pinheiro Chagas, “Folhetim”, in *A Nação* de 17 de Abril de 1869, nº 6365, p.1.

ilustre nobreza, afirma depois que “os typos do [seu] drama não -‘personalisam’- pois a aristocracia portugueza, -‘pertencem’- a ella, e v. não dirá que só lhe fui buscar os ridículos quando fiz d’uma fidalga, que procurei tornar intelligente, apaixonada, sympathica nas próprias contradicções do seu espírito impressionável, a protagonista da minha peça”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Pinheiro Chagas, “Folhetim”, in *A Nação* de 17 de Abril de 1869, nº 6365, p.1.

3. O drama *A Morgadinha de Valflor* e os seus contextos de produção/recepção

Após a sua estreia no D. Maria, *A Morgadinha* conheceu um grande sucesso, tanto nas suas *reprises* como nas suas edições. Focalizaremos, em primeiro lugar, as representações teatrais da peça, aludindo também a um conjunto de críticas sobre a sua recepção, mormente relativas à actuação da companhia, levantadas a partir de jornais da época e/ou de revistas teatrais. Em segundo lugar, salientaremos a produção da peça nas editoras nacionais e referiremos as versões estrangeiras, para terminarmos com a apresentação do caso francês em particular.

3.1. As representações d'*A Morgadinha* em Portugal

No prólogo¹⁴¹ autógrafo da primeira edição, redigido posteriormente à primeira representação da peça, Pinheiro Chagas define, aos potenciais leitores do seu texto dramático, as razões da sua excelente recepção pelo público-espectador. Nomeando e elogiando a espantosa interpretação dos actores, com especial destaque para a actriz Emília Adelaide, o dramaturgo refere-se aos pares cómicos e dramáticos (Leonardo/capitão-mor; Leonor/Luís). Esta informação elucida-nos também sobre os géneros e tons dramáticos que o dramaturgo inseriu na peça: o cómico, aliado ao

¹⁴¹ A instância prefacial pode abranger várias designações (prólogo, preâmbulo, advertência entre outras), cuja função se aparenta com a do prefácio. São então chamados, segundo a terminologia genettiana, de parassinónimos (in Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p.150).

trágico, o grotesco ao sublime, componentes basilares do drama romântico¹⁴². O discurso prologal, apesar de fugir ao seu papel tradicional de informar o leitor sobre a intencionalidade da génese do drama ou de se apresentar como introdutor de um discurso doutrinal, conserva a sua vocação informativa e explicativa ao incidir sobre a recepção da peça. Este argumento serve como justificativo preventivo em relação às prováveis críticas depreciativas. Este texto preliminar visa valorizar também o texto dramático, que foi impresso depois da estreia, a fim de garantir, no público-leitor, o mesmo entusiasmo encontrado unanimemente na imprensa e na plateia.

No prólogo da terceira edição, Pinheiro Chagas evidencia o sucesso da actuação da peça e da sua produção literária, aludindo, portanto, às sucessivas representações em território nacional e estrangeiro, bem como às várias traduções em espanhol e italiano. Tal sucesso, mencionado nos dois prólogos, é elucidativo de que o drama correspondia aos horizontes de expectativa do grande público oitocentista. Com efeito, a partir de um levantamento das datas dos espectáculos d'*A Morgadinha*, tirado da rubrica “Espectáculos” do jornal *A Nação*, a par dos registos do D. Maria¹⁴³, onde a peça se estreou e conheceu diversas temporadas, verificámos que, de facto, o seu sucesso se estendeu até ao final do século XIX, no entanto com algumas interrupções, e até aos anos quarenta do século XX, com numerosas *reprises*. Infelizmente, a não ser no Teatro D. Maria, a nossa investigação enfrentou vários entraves devido a diversos factores, tais como a ausência ou a inactualização dos registos, pelo que ignoramos o número exacto das actuações da peça noutros teatros. Contudo, por intermédio de folhetos publicitários, de documentos de revistas teatrais e programas achados ao longo

¹⁴² “Em quatro personagens, porém, concentrara eu a responsabilidade da parte cômica e da parte dramática; em Leonardo, no Capitão-mór, em Luiz e na Morgadinha” (Pinheiro Chagas, “Prologo da primeira edição”, in *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, A. M. Pereira, 1924, p.9).

¹⁴³ Ver anexo 3.

da nossa pesquisa, descobrimos que o drama foi objecto de representações no Trindade e no Príncipe Real entre outros¹⁴⁴, além dos teatros do Porto, de Coimbra e Braga¹⁴⁵.

Observámos que, por vezes, a peça era representada em benefício de qualquer actor ou empregado do teatro ou até mesmo em favor de alguma associação ou instituição, que recebia parte substancial da receita, partilhada também pelo próprio teatro, o que era, na época, um hábito corrente. Pinheiro Chagas teria escrito o papel da Morgadinha e da sua *Judia* para uma das mais famosas actrizes nacionais, Emília Adelaide, pois era uma prática comum entre dramaturgos escrever papeis para os actores conceituados. Verificámos do mesmo modo que, obedecendo à norma geral, a peça podia ser precedida ou seguida de uma outra mais curta: “As peças repetiam-se, alternavam-se e interpolavam-se [a fim de] variar os espectáculos. [...] Normal é a recolocação cíclica, em cena, de um espectáculo que tenha obtido algum êxito, assegurando, pelo menos, determinada receita”¹⁴⁶.

O quadro¹⁴⁷ seguinte, onde apresentamos unicamente as peças mais representadas no D. Maria e no Trindade, ilustra o género dramático em voga no ano de 1869. Na primeira coluna, encontram-se os títulos das peças e o número repectivo de actos, representadas pelas companhias portuguesas. As segunda e terceira colunas

¹⁴⁴ No teatro da Trindade, *A Morgadinha de Valflor* foi representada nos dias 11 e 20 de Junho de 1869 e 09 de Julho do mesmo ano e, seguidamente, nos dias 22, 24 e 28 de Novembro de 1870, com última actuação do actor Furtado Coelho. Foi representada no dia 13 de Maio de 1873, no Teatro de São Carlos e, segundo a rubrica “Espectáculos” do jornal *A Nação*, o drama teria sido representado nos dias 04 e 07 de Novembro de 1875, no teatro do Príncipe Real, pela companhia dramática italiana da actriz Celestina de Paladini. Recolhemos também a informação de que “esta[va] a ensaios n’este theatro [teatro das Variedades] *A Morgadinha de Valflor*, sendo os principaes papeis executados pelo sr. Furtado Coelho e a sra. Lucinda Simões” (in *A Nação* de 11 de Novembro de 1875). Segundo um programa encontrado no Museu do Teatro, a peça teria sido, do mesmo modo, montada no palco do Clubo Recreativo Lusitano, no dia 03 de Agosto de 1913. Segundo a revista teatral e ilustrada *A Scena*, de 13 de Outubro de 1896, *A Morgadinha* teria sido também representada no teatro Taborda, cuja récita era oferecida à actriz Gertrudes Caldas. Esta listagem das representações está deficiente, na medida em que nos foi impossível registar todas as actuações da peça em todos os teatros da época, devido às razões supra evocadas.

¹⁴⁵ No ano de 1869, o drama foi representado três vezes no teatro do S. João, no Porto e no Académico, em Coimbra e, finalmente, duas vezes no São Geraldo, em Braga. (in *Chronica dos Theatros de Portugal*, Lisboa, 17 de Março de 1870, nº 24, p.4).

¹⁴⁶ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *op. cit.*, pp.196-197.

¹⁴⁷ Este quadro foi inspirado no documento encontrado na *Chronica dos Theatros de Portugal*, de 17 de Março de 1870, nº 24, p.3.

correspondem ao número de actuações no Trindade e/ou no D. Maria. Conservámos as peças que foram representadas tanto no Trindade como no D. Maria e aquelas que tiveram um número impressionante de representações, tanto num como noutro teatro, ou aquelas que correspondem a um “novo” género dramático.

Títulos das peças (5 actos)	Teatros	
	Trindade	D. Maria
<i>Bertha, a Flamenga</i>	1	5
<i>O Capitão Montanbreche</i>	1	2
<i>Cora, ou a escravatura</i>	-	5
<i>A Dama das Camélias</i>	-	2
<i>A Doida de Montmayour</i>	1	4
<i>O Drama da rua da Paz</i>	3	-
<i>A Família</i>	-	5
<i>Faustina</i>	-	3
<i>Um Fidalgo do século XIX</i>	-	5
<i>D. Frei Caetano Brandão</i>	-	21
<i>Joanna, a Doida</i>	2	2
<i>A Judia</i>	-	7
<i>A Lei dos Morgados</i>	-	7
<i>Manon Lescaut</i>	1	1
<i>A Morgadinha de Valflor</i>	3	31
<i>A Mulher que deita cartas</i>	2	1
<i>As Pupillas do sr. Reitor</i>	-	3

Títulos das peças (4 actos)	Teatros	
	Trindade	D. Maria
<i>Ângelo</i>	-	14
<i>Barba Azul</i>	31	-
<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	3	-
<i>Um Homem do mundo</i>	1	7
<i>Médico à força</i>	20	2

Títulos das peças (3 actos)	Teatros	
	Trindade	D. Maria
<i>A gata Borralheira</i>	79	-

Títulos das peças (1 acto)	Teatros	
	Trindade	D. Maria
<i>Troca de maridos</i>	1	23
<i>Um eclipse da lua</i>	-	21
<i>Um cavalheiro de industria</i>	-	18
<i>Entre o jantar e o baile</i>	1	17
<i>Os dois surdos</i>	-	15
<i>Guerra aos Nunes</i>	1	12
<i>Uma chávena de chá</i>	2	11

Ao analisarmos o quadro, verificamos que o repertório do Trindade, de modo geral, produzia, muitas das vezes, peças “singelas”, ao gosto de um público talvez mais apreciador de espectáculos de grande aparato e pouco inclinado a decifrar os valores textuais em termos estético-estilísticos e ideológicos ou outros. Ao teatro D. Maria “só [ia] quem [era] verdadeiro apreciador da arte dramática e [queria] ver as obras dos mestres representadas por mestres”¹⁴⁸. Esta fracção elitista média-alta acorria ao teatro, espaço de convívio que lhe permitia não só alargar o seu capital social como divertir-se, indo aplaudir as obras que se estreavam ou teriam marcado uma época ou uma corrente literária ou, simplesmente, que teriam sido escritas por um dramaturgo reconhecido. Eram também representadas no D. Maria, a seguir ou a anteceder a peça em destaque, breves espectáculos, tal como as récitas ou outras peças de poucos actos geralmente de limitado valor literário, que também foram representadas no Trindade. Ao que parece, haveria um “consórcio das companhias do D. Maria e do Trindade e que, passando a constituir uma só, se dividiria pelos dois teatros conforme a experiência aconselhasse”¹⁴⁹ e “a companhia apresentada era constituída, portanto, por todos os elementos deste teatro [Trindade] e por aqueles do Normal que tinham aquiescido ao

¹⁴⁸ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, Instituto de Ciências Sociais, 1983, p.40.

¹⁴⁹ Matos Sequeira, *História do Theatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Ramos, Afonso e Moita, Lda, Publicação Comemorativa do Centenário 1846-1946, 1955, p.294.

convite feito”¹⁵⁰. Assim, não é de estranhar que as peças do Trindade fossem, muitas vezes, repostas no D. Maria ao lado das grandes obras, no intuito de conferir um certo relaxamento aos espectadores, visto que, regra geral, a duração dos espectáculos era longa.

Segundo o nosso quadro, observamos que *Frei Caetano Brandão*, de Silva Gaio, drama moralista, foi o mais representado no ano de 1869, a seguir à *Morgadinha*. Contudo, houve uma tendência para integrar no campo literário e nas instâncias de consagração e legitimação um novo género dramático, o drama de actualidade, já em expansão desde os anos cinquenta, prova de uma evolução literária. Assim, os géneros dramáticos rivalizavam e discutiam o lugar de supremacia no D. Maria. Contudo, as repetidas reposições em cena dos grandes dramas de pendor romântico, fruto de produções nacionais ou estrangeiras, originais, imitados ou traduzidos, provam que os valores românticos estavam ainda presentes no gosto de um público conservador. De facto, reparamos que este género dramático já aparecia à cabeça de cartazes do teatro D. Maria, instância de legitimação e consagração dos autores e das suas obras. Vemos então que o drama *A Morgadinha*, intensamente colorida de um romantismo tardio, inspirava e emocionava uma plateia ainda agarrada a reminiscências passadistas, revividas numa literatura oficial imbuída de pranto lastimoso. Assim, em qualquer época, *A Morgadinha* era pretexto de lotação esgotada, desafiando as mais recentes escolas literárias que, surgindo após ela, condenavam a sua letargia e atraso.

O testemunho dos prefácios d’*A Morgadinha*, a repetição consecutiva a longo prazo da peça, a sua persistência em manter-se “viva” nos repertórios teatrais, enquanto outras já tinham sido esquecidas e armazenadas, ilustram perfeitamente o sucesso

¹⁵⁰ Matos Sequeira, *op. cit.*, p.294. Os actores que fizeram parte desta fusão eram: “Delfina, Emília Adelaide, Gertrudes, Tabora, Tasso, Isidoro, Rosa Júnior, Pinto de Campos, Emília das Neves, e Teodorico. Como elementos de reforço tinha, além disso, Rosa Damasceno, Emília dos Anjos, Mariana Ferraz, Queirós, Leoni e Brazão” (in Matos Sequeira, *op. cit.*, p.294).

permanente da peça, cujos ingredientes correspondiam às expectativas do público. O teatro de amor é eterno e sensibiliza qualquer público, sobretudo o feminino.

Os pares do público intelectual da classe dominante, que cultivavam ainda uma literatura ordeira imbuída de um romantismo estagnado, partilhavam este entusiasmo, o que consagrou, então, a peça como um bem simbólico culturalmente reconhecido. Aliás, o gosto deste público intelectual afectava o sistema de circulação e de recepção dos bens simbólicos. A peça passou da instância de difusão da esfera de produção restrita representada pelo D. Maria para o público do Trindade, cujo preço de entrada era acessível às classes sociais baixas. Neste teatro, a fracção mais popular teve a oportunidade de apreciar a peça com igual recepção calorosa. Assim, enquanto as fracções letradas do campo de produção restrito abençoavam o seu valor estético-literário e ideológico, os circuitos populares do campo de grande produção veneravam a personagem simbólica incarnada por Luís, como sendo o defensor do povo oprimido, tal como o era Victor Hugo. Aliás, este “monstro sagrado” serviu de modelo à juventude portuguesa aquando dos confrontos belicosos e da implementação do Liberalismo. As suas obras, porque exaltavam as noções de liberdade, de humanitarismo, de dignidade humana, eram alvo de múltiplas traduções que floresceram no mercado livreiro. Os literatos, ligados na sua maioria à actividade jornalística, referiam-se de modo apreciativo às suas obras, celebravam a sua notoriedade e partilhavam a sua luta contra a injustiça social e política. Victor Hugo era uma imagem de identificação, tanto para os fiéis conservadores românticos como para os precursores de uma nova corrente literária que despontava, o realismo. *A Morgadinha de Valflor* acompanhou, lado a lado, no D. Maria, as representações teatrais das peças hugolianas como *Maria de Lorme* ou *Lucrece Borgia* e as de Dumas¹⁵¹ como *Antony* ou a *Dama das Camélias*, que

¹⁵¹ Segundo a nossa pesquisa, no ano de 1870, *Maria de Lorme* teria sido representada a 29 de Novembro, *Lucrece Borgia*, no dia 17 de Dezembro e *Antony*, nos dias 25 e 27 de Novembro. Verificamos que

satisfaziam os gostos do público requintado, enquanto o “grande público” se deleitava com os espectáculos d’ *A Gata Borralheira* e do *Barba azul*, que disputavam entre si os louros do sucesso no Trindade e se apresentavam como concorrentes imbatíveis d’*A Morgadinha*, até à década de Setenta. As fracções sociais retratavam um público Oitocentista cada vez mais heterogéneo, com gostos distintos, cada qual encontrando o seu género dramático preferido nos diferentes teatros lisboetas.

O quadro artístico das companhias que representavam a peça contribuiu também para garantir o seu sucesso, na medida em que Emília Adelaide, Tasso e os outros¹⁵² se moldaram às suas personagens com perfeição. De facto, geralmente, “a própria distribuição de papéis constitui um momento com certo destaque para que a interpretação do actor possa dinamizar os aspectos significativos da personagem: por isso, as características físicas e técnico-expressivas dos actores vocacionam-nos para determinados papéis, mas não para outros”¹⁵³. Entre as diferentes companhias que representaram *A Morgadinha*, sobressai a tentadora vontade da companhia italiana de Paladini¹⁵⁴ em querer, por sua vez, incluir a peça no seu repertório. A imprensa ficou dividida: aquela que, fiel partidária da escola decadente, lisonjeava a actuação da atriz italiana, sublinhando, contudo, com delicadeza, a interpretação um tanto enfadonha do

algumas delas foram alvo de *reprises* nos anos seguintes, junto com o *Kean* de Dumas e algumas narrativas teatralizadas de Júlio Dinis (*Os fidalgos da casa Mourisca*, a partir de 1877 e *A Morgadinha dos Canaviais*, em 1878), bem como de curtas *reprises* de dramas históricos (*O Bobo*, *Frei Luiz de Sousa*), de dramas de actualidade tal como *A vida de um rapaz pobre*, entre aqueles outros já referidos, peças de teor realista (*Rabbagas*), cuja consagração literária irá implementar-se definitivamente, sobretudo através da narrativa com *Eça* e da dramaturgia com *Os Velhos* de João de Câmara.

¹⁵² Apesar de citarmos unicamente os actores das personagens principais, não esquecemos que o talento artístico abrangeu, de igual modo, o resto dos comediantes que passamos a nomear, seguidos dos papéis respectivos entre parênteses: Theodorico (Leonardo), César de Lima (Pedro Paulo), Almeida (Rodrigo), Moreira (Fr. João Ignacio), Bizarro (Bernardo Rodrigues), Polla (José Félix), Bayard (Diogo Barradas), Delphina (D. Thereza Coutinho), Rosa Damasceno (Mariquinhas).

¹⁵³ Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura, introdução aos estudos literários*, Coimbra, Almedina, 1995, p.280.

¹⁵⁴ Atriz italiana, Celestina Paladini, “nata nel 1848, morta nel 1919, appartenente a lunga dinastia d’attori e moglie di Flávio Andò, fu la più signorile attrice-madre del teatro italiano tra il 1890 e il 1910. Aveva doti di misura e d’eleganza per le quali la sua distinzione era proverbiale; e mai le figure di vecchie signore aristocratiche e tradizionali ebbero in Itália interprete che potesse apparire superiore a quest’elettissima attrice, che fu maestra di sfumature e di grazia.” (in *Enciclopédia Italiana di Scienza, lettere ed Arti*, Milano-Roma, Casa Ed. Bestetti & Tumminelli, Istituto Giovanni Treccani, 1929, p.192). A peça foi igualmente representada em Lisboa pelas companhias italianas de Pasquali e de Barai.

parceiro Dominici¹⁵⁵ e a outra, que condenava o falso natural da interpretação da actriz à imagem de um teatro declamatório e vetusto, reivindicando o realismo¹⁵⁶.

Na recepção do drama pesou igualmente o facto de o título da peça se concentrar na figura feminina, fazendo com que o carácter da personagem principal ficasse mais destacado e se impusesse à personagem masculina. Com efeito, se Luís incarna a esperança da liberdade e da igualdade, Leonor representa a evolução do indivíduo, capaz de abdicar de tudo, dos preconceitos e dos valores da sua classe, de lutar e enfrentar quem quer que seja para atingir o inalcançável. Se Luís é o sonho do Homem, colocado numa esfera hipotética ou mesmo utópica do futuro, Leonor é a sua força para concretizá-lo porque nunca desiste, ao contrário de Luís. Se Luís é a teoria, Leonor é a prática, se ele é o plano, ela é a acção. Esta imagem feminina do temperamento e da inteligência, que igualam ou por vezes superam os de Luís, remetem para um género de liberdade da condição feminina, onde a mulher escolhe o seu destino e é senhora das suas decisões. Para esta época, este lado emancipado da mulher era dificilmente aceite ou tolerado. O público feminino via, então, na personagem de Leonor um modelo exemplar da sua emancipação num mundo de homens burgueses, onde o lugar da mulher se encontrava circunscrito à quietude do lar e ocupações domésticas. O facto de ver também a actriz principal travestida de homem no primeiro acto era causa de curiosidade e atracção para o público masculino e feminino¹⁵⁷. Não era só o público-espectador que estava atento a este evento artístico que reunia os mais

¹⁵⁵ Cf. o breve artigo anónimo publicado n'A *Nação* de 07 de Novembro de 1875.

¹⁵⁶ Na folha quinzenal d'A *Platea*, nº18, de 25 de Novembro de 1875, um articulista anónimo escreve o seguinte: "Andam por ahi há tempos a gritar: queremos *realismo*, só *realismo*, venha o *realismo*, salta o *realismo*. [...] Nós, como sectários da nova escola, sem lhe admittirmos os excessos não podemos deixar de classificar, na generalidade, de exagerado e falso o trabalho de Paladini". Verificamos, portanto, que o mundo mediático também estava dividido entre a literatura oficial chefiada por Castilho e uma nova corrente literária, o naturalismo e o realismo, em forte oposição à primeira.

¹⁵⁷ Em 1842, nas *Primeiras proezas de Richelieu* de Scribe, Emília das Neves surgia vestida de homem, razão das grandes enchentes no teatro do Condes (in Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp.216-217).

famosos actores portugueses numa peça redigida por um jovem jornalista que se estreava no teatro, a imprensa também tinha a sua quota-parte na avaliação das obras. Num texto de publicitação no *Diário de Notícias*, datado de 04 de Abril de 1869, logo no dia seguinte à estreia d’*A Morgadinha*, lemos o anúncio seguinte: “Pinheiro Chagas alcançou um merecido triumpho n’*A Morgadinha de Valflor*. Emília Adelaide colheu novos laureis. Hoje repete-se o inspirado drama.” Uma outra notícia do mesmo género, tirada do mesmo jornal e datada de 02 de Maio de 1869, anunciava que “*A Morgadinha de Valflor* continua a ser um chamariz no theatro de D. Maria. Succedem-se as enchentes, e com as enchentes as ovações ao auctor e aos actores”. O anúncio publicitário continua poucos dias depois, no mesmo periódico, datado de 19 de Maio de 1869: “É noute cheia amanhã no theatro de D. Maria, onde reapparece o sempre calorosamente applaudido drama do Sr. Pinheiro Chagas: *A Morgadinha de Valflor*”. Através dessas notícias anónimas, verificamos que o drama de Pinheiro Chagas teve sucesso junto do público-espectador e dos jornalistas, sucesso esse confirmado pela sua *reprise* (“reapparece”), a sua recepção calorosa, críticas lisonjeiras tanto para o criador da peça como para os actores, tal como o confirmam os substantivos de carga positiva (“triumpho”, “laureis”, “chamariz”, “enchentes”, “ovações”), a adjectivação (“merecido”, “cheia”, “applaudido”, “inspirado”) e a adverbiação (“calorosamente”). Este êxito estendeu-se até outras grandes metrópoles como Coimbra, onde o público juvenil acolheu o drama com mesma intensidade: “*A Morgadinha de Valflor* fez furor em Coimbra. Os estudantes saltaram para o palco e abraçaram com entusiasmo o actor Tasso”¹⁵⁸. É curioso notar que a recepção feita à peça pelo corpo estudantil coimbrão tenha sido tão efusiva, visto que a Universidade de Coimbra foi o foco principal onde teria sido gerada e polemizada a questão coimbrã, quatro anos antes da estreia d’*A*

¹⁵⁸ *Diário de Notícias*, de 06 de Julho de 1869, p.01.

Morgadinha. Ainda presente certamente na memória do corpo estudantil, esta polémica atacava o conservadorismo de uma literatura ordeira que estagnava num imobilismo cultural e ideológico, tanto apoiado pela velha instituição universitária como sustentado pelo governo vigente e preferido por muitos intelectuais, tal como era o caso de Pinheiro Chagas, que pertenceu ao Partido Regenerador e aperfeiçoou o lirismo confessional e egotista de um romantismo tardio. O entusiasmo demonstrado pelos estudantes coimbrões é elucidativo de que os jovens intelectuais estavam divididos, uns ainda fiéis à literatura oficial, outros partidários de uma nova corrente socioliterária e política, encabeçada por Antero de Quental e Teófilo Braga. O hebdomadário *A Nação*¹⁵⁹, cujos redactores eram ferventes admiradores d'*A Morgadinha*, esbanjam os elogios no que respeita à actuação dos artistas, referindo-se ao desempenho de um novo actor, Álvaro, substituto do falecido Tasso e que representara esse mesmo papel em 1915, em benefício dos soldados portugueses em Angola, iniciativa altruísta realizada pelo jornal *O Século*. Na *Chronica dos Theatros* de 11 de Abril de 1869, encontrámos um artigo laudatório, tanto do ponto de visto literário como artístico¹⁶⁰.

¹⁵⁹ “Assistimos hontem no theatro D. Maria, á *Morgadinha de Valflor*, drama do sr. Pinheiro Chagas que tão applaudido tem sido e que tanto se recommenda pelo seu valor litterario, pela sua excellente urdidura e pelo seu admirável desempenho. [...] Emília Adelaide continua a mostrar que o papel da *Morgadinha* é um dos melhores que tem desempenhado e que lhe dá para ingrinaldar na sua coroa d’artista uma das suas melhores e mais brilhantes folhas. [...] Confiado a um actor novel e ainda pouco conhecedor dos manejos da scena, era arriscado e perigoso o arrojo de quem tão mal armado ia lutar com um confronto tão temerario como este em que se avivava a saudade que todos nós sentimos pelo grande actor que as platéia entusiastas haviam proclamado rei da scena. Mas feliz arrojo foi esse porque se o novel actor não conseguiu fazer esquecer a memoria do actor cujo papel substituiu, conseguiu que os applausos geraes festejassem o seu trabalho e o seu estudo” (in *A Nação*, de 10 de Outubro de 1872).

¹⁶⁰ “A *Morgadinha de Valflor*, sem que seja um d’esses dramas em cujo fundo se debate um grande principio, deslumbra pelo esplendor do estylo, pelo vigor de muitas scenas e pelo desenho acentuado de muitos caracteres. [...] De um lado vemos o poderio, com as suas immuniades, as suas sobrançerias, os seus pergaminhos bolorentos; do outro o povo obscuro, levantando-se pelas ferverças do orgulho, e pelas justas aspirações da liberdade. [...] A *Morgadinha de Valflor* deve ser olhada como um ensaio no género, mas ensaio que traz comsigo todas as excellencias e primores que derivam naturalmente de um engenho fértil e de um gosto educado. [...] Emília Adelaide, interpretando a *Morgadinha*, deu vulto a uma das mais gentis creações do seu repertório. Teve a ardência da paixão, e o estouvamento juvenil; soube modelar a voz na phrase arrogante e depois no soluçar affectivo. [...] Tasso, o heroe plebeu, o sceptico amoroso, teve as labaredas do enthusismo que o illuminam sempre. No segundo e no quarto acto o seu dialogo com a protagonista foi caloroso e próprio. Coube a César de Lima o encarnar-se em capitão-mór. O typo é já de si faceto, e César apimentou-o com a sua graça portugueza. Delfina, invariavelmente simples no dizer e sem artificios mentidos, portou-se como as artistas de grande mérito, embora o papel

No hebdomadário literário e científico, o *Rossi*, encontrámos dois artigos de opiniões paradoxalmente divergentes. Num deles, escrito por Reynaldo d’Assis, afluem afirmações laudativas, tanto para celebrar o talento do autor, como sendo um “folhetinista devaneador, ondulante, espirituoso; [um] romancista fecundo, imaginoso, fluente; [um] crítico sincero, judicioso, desapaixonado; [um] poeta verdadeiro, suavíssimo, terno; [um] orador distinto, fácil e correcto”¹⁶¹, como o desempenho dos actores¹⁶².

Apesar de termos deparado com artigos bastantes elogiosos, encontrámos dois textos críticos que levantaram o problema da inverosimilhança dos costumes sociais¹⁶³ praticados pela protagonista. Noutro escrito crítico da autoria de Baptista Machado, onde este articulista ironicamente se inferioriza diante da personalidade imponente de Pinheiro Chagas antes de passar a ajuizar a *Morgadinha*, a crítica, desta vez, em consonância com o artigo de Jorge de Cabedo, fundamenta-se na incoerência da peça, respeitante à etiqueta das boas maneiras e à incongruência das personagens femininas¹⁶⁴.

não estivesse muito nas suas cordas. Theodorico, folgasão no primeiro acto como um velho de bons fígados, deu em seguida ao seu character de pae o doce colorido da ternura. Rosa Damasceno, que é uma menina de espírito scintillante, não deixa enleiar o seu pé de princeza no laço de oiro da ingenuidade. Gosta mais do sorriso picante que do gorgueio derretido; por isso, a Mariquinhas da *Morgadinha*, perdeu um pouco por falta de candidez e de brandura.”

¹⁶¹ Reynaldo d’Assis, “A Morgadinha de Valflo”, in *Rossi*, Hebdomadário Litterário e Científico, nº 3, Maio de 1869, p.2.

¹⁶² A crítica sobre a obra foi um tanto generalizada e revela pouca análise indicativa: “A *Morgadinha de Valflo*, revella tanto estudo, tanta consciência, e tanto engenho; tem situações tão cheia de verdade, lances tão esplendidos, e scenas tão tocantes e bem pensadas, que só d’um escriptor encanecido n’esto género, se poderia esperar tal conjuncto de bellezas. [...] E do desempenho, o que diremos? De Emília Adelaide, que se sobre elevou a tão suprema altura, no seu difficilimo papel de fidalga [...] que, apesar de sua vontade senhoril, se rende ante a nobreza, cavalheirismo, urbanidade e profundo amor de Luiz Fernandes, o sr. Tasso? De Theodorico, de Rosa Damasceno, de César de Lima, de Delphina, de todos os actores, emfim, o que diremos igualmente? Todos deram, e bem d’alma, os mais completos esforços, para que a *Morgadinha* conseguisse obter tão extraordinário triumpho” (in *Rossi*, Hebdomadário Litterário e Científico, nº 3, Maio de 1869, p.2).

¹⁶³ Cf. o trecho do artigo escrito por Jorge de Cabedo na página 67 do nosso presente estudo.

¹⁶⁴ “No primeiro acto da sua peça, apresenta-nos o sr. Pinheiro Chagas, a *Morgadinha de Valflo*, n’uma noite de trovada em que chove a cântaros, vestida d’homem, percorrendo a cavallo os campos, os montes, cahindo em barrancos, apenas seguida por um aio que afinal a perde de vista, e tudo para ver um homem que lhe constou ser bonito; no final d’esto acto o espectador julgaria, sem duvida, que a Morgadinha, era uma menina sem família, que não tinha que dar satisfações a ninguém, acostumada

Através desses artigos de jornais ou revistas, observámos que, de modo geral, a imprensa tinha um carácter crítico mais assente no aspecto artístico do que literário e que o público, bem como a crítica, contribuíram ambos para o sucesso comercial da peça. Assim, recorrendo às instâncias de legitimação e consagração em ambos os campos de produção, Pinheiro Chagas afirmou-se como produtor cultural potente, possibilitando, deste modo, um posicionamento vantajoso na hierarquia intelectual.

A popularidade d’*A Morgadinha* andava também a par da popularidade do seu autor que frequentava diversos meios sociais e políticos, onde desempenhava múltiplas actividades, partindo do jornalismo, passando pela política, atravessando a área das Letras. Muito cedo, Pinheiro Chagas se profissionalizou em vários jornais e revistas, permitindo alargar o seu capital social mobilizável que o ajudou a iniciar, mais tarde, a sua carreira política, pois era geralmente no meio mediático que se recrutava o pessoal político. O facto de ter optado, no princípio, por uma vida militar¹⁶⁵, facilitou-lhe a sua eleição para o cargo de ministro da Marinha e Ultramar no governo Fontista. De um modo geral, a imprensa era uma arma poderosa e perigosa, na medida em que controlava os órgãos políticos e a reputação dos intelectuais. Era um meio eficaz na divulgação e circulação dos bens simbólicos que lhes garantia uma “publicidade

aquellas correrias pelos campos, em procura d’homens bonitos, enfim uma segunda heroína do romance de Paulo Féval, *Regina-demónio*; mas cáe infalivelmente das nuvens, quando no segundo acto lhe aparece a mãe da Morgadiha, censurando sua filha, na presença dos creados, pelo simples motivo do vestido estar pouco afogado! Ora diga-me sr. Pinheiro Chagas, não concorda que há falta de lógica em tudo isto? A idéa que pretendeu apresentar é clara e característica, bem sei; quis mostrar a rigidez do character das fidalgas daquela epocha, mas quando escreveu o segundo acto, não se lembrou do que tinha escripto no primeiro, isto é, não se lembrou que a mãe que está hoje censurando sua filha porque o seu vestido está um pouco decotado a ponto de chamar - *indecente (ipsis verbis)* áquella maneira de trajar, deixou-a hontem, vestir de homem, montar a cavallo, sahir de casa, debaixo de uma trovoada, saltar montes e valles, apenas seguida de um creado, que é rara a vez, que não se perde de sua ama; se o que avanço é tolice minha...palmotoria sr. Pinheiro Chagas! [...]” (in Baptista Machado, “A Morgadinha de Valflor”, in *Rossi*, Hebdomadário Litterario e Scientifico, nº4, Junho de 1869, p.03).

¹⁶⁵ Pinheiro Chagas foi promovido a alferes em 1859. Depois de um período de inactividade, regressou à sua efémera actividade militar em 1883, para ficar adido ao Ministério do Reino, onde passou a ser tenente em 08-08-1883 e capitão em 25-07-1888.

nobre”¹⁶⁶ e/ou críticas literárias, assumindo um papel de lançamento e reconhecimento dos autores. No seio do mundo mediático, o capital social dos jornalistas crescia e aumentava quando os intelectuais pertenciam às sociedades de elogio mútuo, fortalecendo uma relação de dependência entre os membros do mesmo círculo que formara uma certa hegemonia da *intelligentsia*. O apadrinhamento de Pinheiro Chagas por Castilho e a sua profunda amizade ajudaram o nosso autor a infiltrar-se nos meios literários e políticos. Vimos anteriormente que, aquando do lançamento do *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, Castilho tinha recomendado este último ao editor Pereira numa carta-pós-facio. Este género de mecenato, baseado em relações pessoais, garantia não somente aos escritores debutantes o lançamento do seu livro, mas também lhes oferecia uma possibilidade de alargar o seu capital social, prometendo-lhes, desta forma, um lugar privilegiado no seio da intelectualidade Oitocentista. Esta *intelligentsia* reunia-se habitualmente em saraus literários, celebrados em casas de particulares ou em sociedades culturais, onde se reuniam a *élite* política e intelectual, os produtores culturais e a burguesia que, através das relações pessoais e a transmissão de saberes, alargava, por um lado, o seu indispensável capital social e cultural e, por outro, legitimava os jovens produtores e consagrava os mais velhos. Os saraus artísticos de Castilho, que consistiam sobretudo na recitação de excertos ou obras poéticas com acompanhamento musical, apresentavam os novos talentos com o intuito de os apoiar e de promover o género poético. Assistiam o público consumidor e os produtores culturais, entre os quais Bulhão Pato, Xavier Rodrigues Cordeiro, Mendes Leal, Vieira da Silva.

Uma outra instância de legitimação e consagração era a Academia, cuja função de legitimação residia no reconhecimento dos saberes veiculados pelos seus membros.

¹⁶⁶ Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.150.

A Academia Real das Ciências, uma das mais prestigiadas, da qual Pinheiro Chagas era membro assíduo, passava como modelo de circuito fechado dentro do conjunto das instâncias consagratórias. O sistema hierárquico baseava-se em vários graus, exigindo dos sócios correspondentes e efectivos a apresentação de trabalhos anuais ou discursos. Os mais marcantes eram os discursos de elogio histórico, os quais consistiam em relembrar a memória de um sócio falecido, geralmente recitados pelo seu sucessor. Essa prática tradicional de arengas sucessórias, como refere Maria de Lourdes dos Santos, “era como uma cadeia que tendia a assegurar a unidade do corpo académico, operando a legitimação do presente através da consagração do passado”¹⁶⁷.

Pinheiro Chagas, detentor de um capital social e cultural de grande envergadura, além de um talento literário inato, reconhecido não somente pelos seus pares das mais altas instâncias de produção e consagração como também pelas esferas populares, foi, durante a sua actividade literária, bastante popular e apreciado, como o demonstrou uma fonte jornalística coeva, segundo a qual o escritor era o segundo autor mais lido por volta de 1884¹⁶⁸.

3.2. O sucesso editorial d’A *Morgadinha* em Portugal

O sucesso d’A *Morgadinha* não passou unicamente através das suas representações e das companhias teatrais. Com efeito, a partir das diferentes edições que pudemos recolher na Biblioteca Nacional, observámos que a peça conheceu múltiplas

¹⁶⁷ Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.322.

¹⁶⁸ *O Imparcial*, jornal coimbrão, em vez de se basear em autoridades académicas, decidiu recorrer a uma sondagem entre os seus leitores sobre a notoriedade dos escritores portugueses. Entre os 25 escritores escolhidos, Pinheiro Chagas veio em segunda posição, antecedido por Camilo e seguido por Latino Coelho na terceira posição e por Eça de Queirós na quarta [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal, a Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p.55].

reimpressões, desde a data do início da sua produção até ao século XX, em casas de edição prestigiadas, estabelecidas nos principais focos culturais do país. A célebre casa de edição Parceria António Maria Pereira, em Lisboa, que liderara com os mais famosos escritores, foi também a principal instância de difusão da produção literária de Pinheiro Chagas. Encontrámos sucessivas reedições da obra nesta casa de edição, entre as quais: uma nova edição revista em 1891; uma nova e revista edição com leitura em *braille* em 1904; uma sétima edição em 1909; uma nona edição em 1916; uma décima edição em 1918 e, finalmente, uma décima segunda edição em 1924. *A Morgadinha* teve também uma edição na Viúva Moré, no Porto, em 1869 e uma segunda em 1872¹⁶⁹. Na editora Francisco da Silva Mugo, em Braga, registámos uma terceira edição em 1877. Por último, em 1951, a Inquérito reeditou a peça, chegando a uma décima primeira edição da obra. Através desta informação quantitativa, concluímos que a peça manteve sempre ao longo do tempo uma recepção assaz importante e contínua no mercado livreiro, apesar de o movimento literário a que pertence a obra se encontrar em decadência no fim do século XIX e já extinto no século XX, longe de corresponder, deste modo, às expectativas dos campos de produção e recepção. Hoje em dia, *A Morgadinha de Valflor* deixou de ser uma fonte de sucesso e a cabeça de cartaz dos nossos teatros. Nos anos quarenta do século passado, a peça foi retirada do repertório do Teatro Nacional (em 1943) e foi objecto de críticas poucas entusiastas acerca da sua qualidade literária que a condenaram ao esquecimento, ironia do destino, dado aos inumeráveis elogios e sucessos no palco e no mercado livreiro nacional, bem como estrangeiro. Um artigo não assinado do *Diário de Notícias*, de 18 de Maio de 1943, lamenta a sua exclusão porque, segundo o articulista, “a *Morgadinha* marca uma época, a expressão do gosto nacional

¹⁶⁹ Recolhemos a informação de que, segundo Camilo Castelo Branco, numa carta a Silva Pinto, de 28 de Agosto de 1880, a *Morgadinha* teria sido um plágio de uma peça inglesa *Lady of Lyons*, 1838, de Lord Lytton (in José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal, Estudos de factos socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p.395). Infelizmente, não nos foi possível verificar tal informação, o que poderá constituir uma pista de trabalho futuro.

dum período inseparável da evolução dos costumes e do espírito português, [e] que é, incontestavelmente a obra tipo do teatro romântico do amor em Portugal”. Para valorizar a importância da influência que teve a peça, acrescenta ainda nesses termos: “Não nos parece lícito riscá-la sem grave amputação, do arquivo dum palco em que o repertório português tem de ser protegido, guardado, mantido, nas suas tendências e nas suas possibilidades criadoras, como nas suas fontes e nas suas tradições.” Em plena época salazarista, talvez o comissário do Governo tivesse visto nesta peça uma obra de insurreição, pois “conden[ou] a *Morgadinha* que é a mais cândida das versões da literatura amorosa duma época, só talvez por causa do recorte liberal e retórico de algumas das suas apóstrofes, [o que] correspondia a suprimir toda a nossa literatura – nossa e alheia - da última metade do século XIX, desde Rebelo da Silva até Eça de Queiroz”. Contudo, a notoriedade da peça atingiu os países vizinhos, tendo sido traduzida em italiano por Luigi Fontana e pelo maestro Frondoni, compositor que também elaborou a música da cantiga fatídica do drama. Foi representada em Itália sob a denominação de *Madimizella di Valflor* ou *Castellana di Valflor*. O drama foi objecto de duas traduções em espanhol, uma elaborada pelo espanhol Calvo Asencio, e a outra pelo poeta galego Manuel Curros Enríquez, sob o título *La Condesita*.

3.3. A tradução d’A *Morgadinha* em França

A reputação da peça segue o seu curso¹⁷⁰ com três hipotéticas versões em francês: uma de Octave Saunier, outra de Renato Baptista e, finalmente, aquela de

¹⁷⁰ A peça estreou-se também no mundo cinematográfico com a adaptação muda de Ernesto de Albuquerque, em 1923, tendo por actores principais Maria Pia d’Almeida, Ausenda de Oliveira, Arthur Duarte, Maria Sampaio, Mário Santos e Duarte Silva. Também foi objecto de uma opereta em dois actos e sete quadros, da autoria de António Botto, com a música de Raul Portela, Raul Ferrão e Fernando de Carvalho. Em 1888, Júlio Vieira parodiou o drama, em verso, sob o título de *A Morgadinha de Valle de Pereira*, estreado em 10 de Fevereiro do mesmo ano.

Henry Faure¹⁷¹. Após uma longa procura de uma dessas versões, descobrimos, na Biblioteca Nacional de Paris, o manuscrito da versão de Faure, intitulada *Mademoiselle de Valflor*. Aquando da sua transcrição, confrontámo-nos com alguma dificuldade na inteligibilidade da escrita do tradutor. Assim, em caso de dúvida, transcrevemos a palavra duvidosa seguida de um ponto de interrogação. Este problema não levanta, no entanto, nenhuma ambiguidade de interpretação.

Pouco descobrimos sobre a biografia deste autor, nascido em Attainville (Val d'Oise) a 21 de Janeiro de 1826 e falecido, presumivelmente, depois de 1906. Foi professor de História em Moulins e *docteur ès-lettres* na Faculdade de Clermont em 1870. *Lauréat de l'Académie Française* e do concurso da Fundação Cressent, Faure era também membro correspondente do Instituto de Coimbra e da Academia das Ciências de Lisboa e Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila-Viçosa¹⁷². Colabora em *Annales bourbonnaises* e *Bulletin de la société d'émulation et des Beaux-Arts de Moulins*, além do *Journal des débats*. Apesar de ser escritor e tradutor, Faure não se encontrava inscrito na SACD (*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*).

Sendo um membro da velha academia portuguesa mais ou menos contemporâneo de Pinheiro Chagas, parecem não restar dúvidas de que os dois se teriam conhecido e consolidado uma amizade que tinha nascido neste círculo fechado. Assim, através dos contactos pessoais, os dois trocaram conhecimentos literários e nutriram, respectivamente, um certo afecto pelo país de cada um. Falando fluentemente o francês,

¹⁷¹ “Ao que parece, essas traduções conservaram-se inéditas. Existiria também uma tradução em alemão e outra em sueco, mas desconhece-se se foi ou não impressa. O auctor, ao que posso assegurar, comenta o articulista do artigo do *Correio da Manhã*, deu a pedida licença para essa nova tradução, mas não soube se a representaram ou imprimiram na Suécia, porque o tradutor estava no Brasil e não mandou dizer quando regressava á sua pátria” (in *Correio da Manhã*, 09 de Abril de 1895, nº 3261, p.03).

¹⁷² In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, vol. X, Editorial Enciclopédia, p.998 e in carta autógrafa acompanhada do manuscrito da versão, bem como no *Dictionnaire de biographie française*, dir. de Roman d'Amant, Paris, Librairie Letouzey et Ané, tome 13, 1975, p.748.

Pinheiro Chagas traduzia, sem dificuldade, obras deste idioma e brilhou por um momento nos jornais parisienses com o famoso discurso sobre a glória francesa, aquando da Exposição Universal em Paris, no ano de 1889. Quanto a Faure, a sua actividade literária ecléctica abrangia diversos géneros de escritos: assuntos diversos¹⁷³, dramaturgia¹⁷⁴ e, segundo o que nós conseguimos descobrir, tradução dalguns autores portugueses¹⁷⁵. Na carta autógrafa, dirigida presumivelmente ao director do Teatro do

¹⁷³ Os dados recolhidos sobre os seus escritos são os seguintes: *Antoine de Laval et les écrivains bourbonnais de son temps (XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle)*, thèse pour le doctorat ès-lettres, Moulins, M. Place, 1870; *Histoire d'une Faculté*, Moulins, Crépin-Leblond, 1876 (35 p.). Faz referência à Universidade de Coimbra; *Histoire de Moulins (X^{ème} siècle – 1830)*, Moulins, Crépin-Leblond, 1900; *De maritima veterum Hispania a Sacro Promontorio ad Pyrenaeos usque montes. Addita maritimae Hispaniae tabula Thesim Claromontensi Litterarum Facultate proponebat*, Molinis, apud M. Place, 1870; *Quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique (1492-1892)*, Vichy, impr. De C. Bougarel, 1892 (conferências realizadas em Moulins, no dia 2 de Junho de 1892 por H. Faure e em Montluçon por M. Peyronnett, no dia 24 de Junho de 1892); *Quatrième centenaire de la découverte de la route océanique de l'Inde (1498-1898)*, Moulins, Crépin-Leblond, 1898 (estão incluídos excertos de obras de Garrett, de F. de Castro Freire e de Pinheiro Chagas, reunidos e traduzidos por H. Faure); *Quelques bizarreries de la langue française, dialogue entre un instituteur et son élève sur les principales difficultés qu'offre la prononciation de notre langue*, Moulins, Impr. De E. Auclair, (s.d), (30 p.); *Rapport de M. Henry Faure sur un mémoire au congrès scientifique par un instituteur public et par M. Loiseau*, Moulins, Impr. De C. Desrosiers, 1872, (11 p.); *L'appel à la postérité: Hommage a Camoens à l'occasion du centenaire de 1880*, Moulins, Crépin-Leblond, 1880 (in *Catalogue général des livres de la Bibliothèque Nationale; Auteurs -49-*, Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, MDCCCXII, pp.1246-1250).

¹⁷⁴ Na sua pequena produção dramática, distinguimos: *Les femmes dotées au théâtre et dans le monde, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Editeur E. Lachaud, 1872; *Les plages portugaises: un mois à San Pedro de Muel* (Moulins, Crépin-Leblond, 1877 – 8 p.); *Le mythe de l'amour*, comédia em 1 acto, em verso (Moulins, Crépin-Leblond, 1893 – 39 p.); *Madame Roland*, drame em 5 actos, em verso (Paris, P. V. Stock, 1896 – 163 p.); *Allez donc à Paris !*, comédia em 1 acto, em verso (Moulins, Crépin-Leblond, 1897 – 56 p.); *Mondor et Mascarille*, comédia burlesca em 1 acto, em verso solto (Moulins, Crépin-Leblond, 1897 – 51 p.); *Le Puissant Damastor*, Moulins, Crépin-Leblond, 1897 (Conto fantástico onde descobrimos como e por quem foi fundada a cidade de Moulins); *Les deux remords d'Arlequin* fantasia em 1 acto, em verso (Moulins, Crépin-Leblond, 1900 – 33 p.), seguido por *Les deux derviches*, fantasia em 2 actos, em verso (Moulins, Crépin-Leblond 1900 – 65 p.); *La rue des Feuillantines*, ópera-cómica em 1 acto com a música de M. Henry Eymieu (Moulins, Crépin-Leblond, 1901 – 52 p.); *Dieu, famille, patrie, poésies du foyer*, Paris, P.V. Stock, 1901; *La pupille de Figaro*, ópera-cómica em 2 actos, Fundação Cressent, 12º concurso (Paris, impr. De Morris père et fils, 1904 – 89 p.); *La Bataille des vins*, scène lyrique pour orphéons, Moulins, Crépin-Leblond, 1902 (23 p.).

¹⁷⁵ Para o centenário de Garrett, a 4 de Fevereiro de 1899, Faure elaborou uma *Introduction sur le "Voyage dans mon pays" - La jeune fille aux rossignols* (Moulins, 1899); Traduziu o poema *Camões* sob o mesmo título *Camoens* (Paris, A. Quantin, 1880) e o *Frei Luiz de Sousa*, inserido em *Les belles oeuvres de la littérature portugaise: coeurs héroïques en 3 actes - "Frei Luiz de Sousa"* - (Moulins, Crépin-Leblond, 1889); Foi também tradutor das seguintes obras de Ana de Castro Osório: *Les femmes portugaises*, 1906; *Jean l'ahuri, la Petite curieuse, l'Homme changé en statue de marbre, le Prince enchanté dans un palais de fer* (Contos portugueses), 1905; *Lili s'est corrigée !*, comédia, 1905; *Ne désertons pas notre village*, 1905. Entre a obra de Albino Forjaz de Sampaio, traduziu *Ao cair da folha* (Lisboa, Viúva Tavares Cardoso, 1904) e *A Duquesa de Brabante: Versos*, de Gomes Leal (Lisboa, Liv. Guimarães, 1902). Finalmente, traduziu algumas obras de Pinheiro Chagas, das quais: *Le fiancé d'Elvire*, comédia em um acto adaptada para a cena francesa, Moulins, imp. De Chenillat et Roussillon, 1901; *Lueur d'espoir*, episódio do cerco em Paris (*Durante o combate*), peça patriótica, fazendo parte também

Odéon e que acompanha o manuscrito da sua versão, Faure publicita a obra, aludindo às razões pelas quais a peça seria motivo de representação na cena francesa, o que demonstraria, ao mesmo tempo, um sinal amistoso e de consideração para com Portugal e as suas obras literárias, já comprovado, aliás, pelas várias celebrações, pelos institutos existentes em França, bem como pelo interesse lusófilo de alguns escritores franceses, o qual não teve, no entanto, um impacto suficientemente sensível no público oitocentista francês¹⁷⁶.

Nas suas notas à tradução do *Camões* de Garrett, Faure alarma-se com a ignorância da França quanto à língua e às obras portuguesas, em prol dos autores anglo-germânicos e das línguas italiana e espanhola¹⁷⁷. Paradoxalmente, apesar de a literatura francesa ter escrito bastante e ter feito alguns estudos sobre a figura mítica de Inês de Castro, Faure deplora o pouco mérito acordado a Garrett e aos *Lusíada*, apenas superficialmente conhecidos. Assim, através das traduções de alguns autores lusófonos, Faure tenta promover a cultura portuguesa junto do público francês, o que reflectiria uma marca de simpatia e de reforço nos laços diplomáticos entre os dois países. Traduziu, segundo a nossa investigação, três peças de Pinheiro Chagas que chegaram a

do repertório do “Jeune Odéon moulinois”, adaptada para a cena francesa e, finalmente, *La quenouille d’Hercule*, adaptação de *A Roca de Hércules*, Moulins, Crépin-Leblond, 1904.

¹⁷⁶ Entre esses escritores, destaquem-se: Mme de Staël que manteve relações amistosas com personalidades políticas aristocráticas, Chateaubriand que viajou pelas ilhas e que ficou fascinado por Camões, Pauline de Flaugergues e Ortaire Fournier que, em Lisboa, publicou, por um período escasso, assuntos portugueses e tradução em francês, da sua autoria, de algumas obras de Garrett, Rebelo da Silva e Herculano na *Revue Lusitanienne*. De notar também a existência, em 1848, de uma *Revue Peninsulaire, Politique, Littéraire et Commerciale, rédigée par une société de littérateurs portugais*. Outras personalidades, tal como L. de Clarenges Lucotte, em 1870, a Viscondessa das Nogueiras e David Cohen, em 1883, lançaram-se na tradução francesa do *Eurico*. Contudo, são sobretudo Edgar Quinet e Ferdinand Denis quem contribuiu para a expansão das letras portuguesas, nomeadamente este último quem, segundo V. Nemésio, “mais seguramente restaurara Camões na sua notoriedade francesa” (in Vitorino Nemésio, *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, Typ. Da Coimbra Editora, Separata de “Cursos e conferências”, vol. III, 1936).

¹⁷⁷ “Il faut le reconnaître, de nos jours on étudie avec plus de soin qu’on ne le faisait autrefois l’anglais et l’allemand ; on a plus à cœur de comprendre et de parler l’italien et l’espagnol, surtout dans les départements du Midi, voisins de l’Italie et de l’Espagne. Mais il est d’autres langues qui mériteraient d’être connues ; et dont, pourtant, nous n’aborderons l’étude que rarement et sous l’empire de circonstances fortuites : ainsi nous négligeons tout à fait le portugais, et cependant que des services ne pourrait-il pas nous rendre ! (...)” (in Henry Faure, “Notes sur la vie et les ouvrages de J. B. d’Almeida Garrett” in *Les belles œuvres de la littérature portugaise. Cœurs héroïques en 3 actes : “Frei Luiz de Sousa”*, Moulins, Crépin-Leblond, 1889, pp. VI).

ser impressas. Duvidamos que *Mademoiselle de Valfleur* tivesse sido editada¹⁷⁸ porque não encontramos, na Biblioteca Nacional de Paris, qualquer indício provando a sua existência, nem no mercado livreiro. No seu prefácio de *La quenouille d'Hercule*, Mercédès Noguéral também constata a inexistência de uma tradução para A *Morgadinha*, quando elogia o escritor português:

“Mais c’est surtout dans le genre dramatique que Pinheiro Chagas a triomphé. Je n’en veux pour preuve que la vogue toujours très vive obtenue par son grand drame, *A Morgadinha de Valfleur*, dont je parlais en commençant - Encore une oeuvre qui mériterait d’être traduite en français, d’autant qu’elle est la glorification des ‘immortels principes’ de 1789 !”¹⁷⁹

Pinheiro Chagas desejava ardentemente ver encenadas as suas peças e ser reconhecido em França, desejo esse testemunhado por Faure, no seu artigo sobre o autor luso na *Revue Britannique*¹⁸⁰, transcrito no *Correio da Manhã*, no artigo “Pinheiro Chagas e a Revue Britannique”, de 6 de Agosto de 1895:

“É sobretudo á arte dramática que Pinheiro Chagas deve a melhor parte da sua gloria litteraria. Havia muito que a sua vocação o impellia para o theatro, foi pena que tanta vez elle se distrahisse d’elle, quer por outros trabalhos, quer pelas exigências da politica. Representada pela primeira vez em 1868¹⁸¹ e sempre mantida no repertório, *A Morgadinha de Valfleur*, é, de todas as suas obras dramáticas, a que lhe valeu mais honra e applausos. Traduzida em italiano, salvou uma troupe de artistas vinda de Itália a Lisboa, quasi arruinada. Vários theatros estrangeiros representaram esta bella peça com êxito; porque é que Paris a não applaudiu também por sua vez? Sabemos que Pinheiro Chagas desejava ardentemente essa consagração do seu talento dramático”.

Ao traduzir algumas das suas peças que chegaram a ser encenadas no palco francês, tal como *La quenouille d'Hercule* no Odéon, *Le fiancé d'Elvire* e *Lueur d'Espoir*, ambas representadas pela primeira vez no Teatro de Moulins, a 21 de Março

¹⁷⁸ Contudo, segundo uma fonte recolhida na Internet (<http://www-librairie-compagnie.fr/portugal/auteurs/chagas.htm>), a peça teria sido editada na Imprensa Crépin-Leblond, sem data. Do nosso ponto de vista, pode tratar-se apenas de uma grelha, pois, se a obra tivesse sido realmente editada, a Biblioteca Nacional deveria ter pelo menos um exemplar ou, hipoteticamente, os exemplares poderiam ter tido uma edição limitada e encontrarem-se só em bibliotecas privadas.

¹⁷⁹ Cf. Mercédès Noguéral, “Préface”, *La quenouille d'Hercule*, comédie en un acte de Manuel Pinheiro Chagas par Raoul Pinheiro Chagas, Paris, Bibliothèque de l’Idée Latine”, 1910, p.8.

¹⁸⁰ In Henry Faure, “Littérature portugaise - Biographie - L’épopée et Camcens - Emmanuel Pinheiro Chagas”, *Revue Britanique*, 71^e année, Paris, Bureaux de la Revue Britannique, Tome IV, 1895, p.120.

¹⁸¹ O ano deveria ter sido um lapso da parte do articulista ou do tipógrafo, na medida em que a peça foi estreada no ano de 1869, tal como o indica correctamente o artigo original.

de 1901, Faure quis apresentar *A Morgadinha* ao público francês, cujos manuscrito e carta de recomendação ele enviou ao director do Odéon, na tentativa de a peça ser representada, mas em vão. Com efeito, tal como para a sua edição, não conseguimos recolher nenhuma indicação sobre a sua representação, concluindo então que talvez ela nunca tivesse sido representada diante do grande público. Junto ao manuscrito, ao qual tivemos acesso, não figura qualquer documento referente à resposta do director do Odéon ou à representação, nem críticas acerca dela.

No que diz respeito às datas, temos que tomar em consideração, por um lado, a data do manuscrito, portanto da tradução e, por outro, a data da carta autógrafa de Faure, período durante o qual a peça deveria ter sido encenada. Desta forma, a ausência de indicação precisa sobre a data do manuscrito, bem como a referência às versões francesas, inclusive esta, num artigo do *Correio da Manhã*¹⁸², obriga-nos a estipular hipoteticamente que a tradução é anterior à data da carta e ao ano de 1895, ano da morte de Pinheiro Chagas. Desta forma, deduzimos que a data do manuscrito seria anterior à da carta [1905], mediando entre ambas pelo menos vinte anos. Apesar de o texto segundo não alterar o código estético-teatral do texto original, preservando o carácter sentimental e retórico-declamatório, enfatizando as expressões emocionais e sentimentais numa verbosidade, no entanto, menos empolada, verificamos que, devido ao distanciamento temporal entre as duas datas, a tradução já não mantinha a sua actualidade junto do público francês, fruto das modificações dos códigos estético-literários, talvez uma das razões pelas quais o drama não tivesse chegado a ser representado. Com efeito, se no território lusitano os padrões da velha escola romântica lutavam arduamente para conservar o lugar de mestria no mundo literário, em França, pelo contrário, eles já tinham sido substituídos por outras correntes literárias que, por

¹⁸² Cf. *Correio da Manhã*, de 09 de Abril de 1895.

assim dizer, desfilavam umas atrás das outras. Com efeito, já entre 1860 e 1866, um grupo de poetas parnasianos (que não chegaram a constituir verdadeiramente uma escola), preconizava o culto da perfeição formal, condenando o sentimentalismo piegas do ultra-romantismo. Théophile Gautier e Leconte de Lisle eram os principais adeptos do movimento, o primeiro sendo reconhecido pelo seu talento inigualável na “arte pela arte”, e o segundo, pela sua figura mestra, representativa dessa corrente. Nomes como Heredia, Banville e Coppée entre outros, destacaram-se na poesia, cujas produções eram publicadas nos vários números do *Parnasse Contemporain*. Por sua vez, o realismo, com uma doutrina e estética já definidas, implantou-se depois de 1850, sobretudo devido ao sucesso de *Madame Bovary* de Flaubert (1857), obra baseada na observação metódica objectiva, numa época onde o racionalismo positivista reinava no universo científico e literário. O naturalismo, estabelecido por Zola, que foi influenciado por Claude Bernard e Taine, reivindicava o método das ciências experimentais no estudo da condição e realidade humana e social, patente nas descrições dos meios mais miseráveis da população parisiense e provinciana. Muitos adeptos desta corrente (Huysmans, Maupassant, entre outros) reuniam-se em casa de Zola e publicaram uma colectânea de novelas, *Les Soirées de Médan* (1880). O simbolismo, cuja escola se estende de 1885 até 1900, representa um movimento de idealismo poético, onde reina o mistério, a essência da realidade. Numa poesia sugestiva (desde Baudelaire), musical (Verlaine) e encantatória (Mallarmé), os simbolistas procuram descrever a alma das coisas, longe das aparências por intermédio do símbolo.

No universo dramático, depois do fracasso dos *Burgraves* de Hugo (1843) que marcou nitidamente a decadência do romantismo, destacam-se as comédias de intriga com as peças de Scribe, de Victorien Sardou (*Patrie*, 1869, *La Tosca*, 1887 e *Mme Sans-Gêne*, 1893) ou de Labiche (*Le Voyage de M. Perrichon*, 1860), e as comédias de

costumes de Émile Augier e de Dumas, cujas intrigas giram à volta de questões de actualidade: o poder do dinheiro, destruidor da consciência e das ligações amorosas e familiares, divergências entre as faixas sociais e a imprensa, entre outros. Nos cartazes também figuravam alguns dramas ou melodramas, onde o sentimentalismo piegas, as emoções fortes com finais morais satisfaziam ainda o público francês. No entanto, com o movimento naturalista na cena francesa nos anos 80, implantaram-se novas concepções estético-teatrais através da reivindicação da representação da realidade como tal. Contudo, as obras naturalistas encenadas de Zola, dos Goncourt e de Daudet não obtiveram sucesso, ao contrário das de Henry Becque (*Les corbeaux*, 1882, *La parisienne*, 1885). O “Théâtre Libre”, criado por André Antoine em 1887, consagrou-se ao teatro naturalista, colocando nos cartazes as peças de Zola (*Jacques Damour*), dos Goncourt (*Soeur Philomène*), de Céard (*Les résignés*) e ainda de Eugène Brieux (*Ménages d’artistes*), ao mesmo tempo que despertava o seu interesse pelos dramaturgos russos e nórdicos, tais como Tolstoï, Dostoïevski, Ibsen, Strindberg e Bjoernson. A descoberta dos talentos literários desses escritores, entre outros, abrangeu não somente o campo literário romanesco como o dramático e o poético por intermédio de traduções e/ou de encenação. Óscar Wilde, com o seu drama *Salomé*, escrito em francês e interpretado por Sarah Bernhardt (1893), Wells, Kipling e Stevenson, entre muitos, cujos romances salientam uma densidade psicológica e existencial bastante complexa, fascinaram o público letrado francês. Enquanto André Antoine se obstinava em encenar as peças simbolistas de Maeterlinck, o teatro naturalista afundava-se lentamente no esquecimento para ser substituído pelo “Théâtre d’Art”, fundado por Paul Fort, em 1890, que encenou duas peças de Maeterlinck. Mais tarde, Lugné-Poe fundou o “Théâtre de l’Oeuvre”, em 1893, cujo repertório incluía quase exclusivamente obras simbólicas nacionais (tais como as de Henri de Régnier e Jean Lorrain), escandinavas

(Ibsen, Strindberg) e/ou anglo-irlandesas (Synge, Bernard Shaw). Entretanto, Lugné-Pœ, cansado de seguir sempre o movimento simbolista, desistiu de o representar, adoptando a filosofia do “naturismo” e encenando peças que frisavam a provocação, tal como *Ubu Roi* de Alfred Jarry, em 1896. No princípio do século XX, os teatros franceses ofereciam um repertório heteróclito, onde abundavam e se cruzavam os *vaudevilles* e as comédias ligeiras de Tristan Bernard e Robert de Flers, entre outros, as peças de ideias de F. de Curiel, Paul Hervieu e Henry Bataille, ao lado das de Georges Courteline, Alfred Capus e Henry Bernstein, por exemplo. De um modo geral, as peças ofereciam um quadro banal de sentimentos e de situações, representadas por personagens medíocres, sempre evoluindo dentro dos mesmos meios sociais estereotipados. Aquelas que conseguiam o sucesso, muitas das vezes efémero, flutuavam entre um lirismo e um realismo decadentes, herdados do século anterior, e respondiam ao gosto do público francês da época. Era sobretudo um teatro que investia no “poder” da encenação, cada vez mais valorizado, escapando, deste modo, a uma preocupação estritamente literária, ligada a uma linguagem poética e retórica. Contra este desequilíbrio, mormente atribuído pelo prosaísmo realista, insurgiram-se muitos homens de letras (Giraudoux, Gide, Villiers de l’Isle-Adam, Dujardin, Schuré, Péladan, entre outros), que reivindicavam o regresso de um verbalismo imagístico, versificado, rítmico, eminentemente literário. O teatro claudeliano, representativo deste idealismo, onde o texto e a linguagem primam em detrimento da *mise en scène*, ofereceu à sensibilidade do público francês “une dramaturgie de la foi, du sacrifice et du salut, où les gestes et les sentiments humains, inspirés et transfigurés par la Providence divine, accèdent à une signification universelle et surnaturelle”¹⁸³.

¹⁸³ Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, p.51.

Foi nesta altura que Faure enviou ao director do Odéon o seu manuscrito (1905), aproveitando, segundo a nossa interpretação, a altura certa em que o teatro oferecia, nas peças claudelianas, uma continuação do drama romântico, mas com uma componente fortemente religiosa, para lançar a sua tradução de pendor romântico que poderia ter sensibilizado o público gaulês. Contudo, em comparação com as peças então representadas em França, *Mademoiselle de Valflor* surge como um drama que poderia ser considerado ultrapassado e envelhecido na sua forma estética e poética. Se a peça original continuou a ser um sucesso em Portugal até ao século XX, em França, porém, ela não teria chegado a ser representada, talvez pela razão acima referida, dado que, por vezes, o leitor modelo do texto de partida não coincide com o de chegada, tendo em conta as divergências culturais e as condições de publicação entre os dois países. Faure quis então recorrer, por um lado, à “exotização”, através da conservação de alguns elementos lusos, no intuito de divulgar a História de Portugal por intermédio das referências históricas e, por outro, à “domesticação”, tendo alterado certos pontos mais ou menos centrais na ideologia do dramaturgo, tal como o final da peça, para que o leitor-espectador francês reconhecesse e aceitasse elementos que são próprios à sua História. Temos como único índice paratextual, situado no frontispício, a indicação de que *Mademoiselle de Valflor* é a adaptação d’*A Morgadinha de Valflor*. O conceito de *adaptação* implica uma “transformação do texto [dramático], procurando torná-lo acessível a um determinado tipo de leitores; [o que] supõe uma mudança de tipo da obra em questão (respeitando os valores do original), como quando se adapta uma novela ao teatro ou ao cinema. [...] Esta obra deriva de uma versão original de qualquer género, com vista a um público específico ou a uma finalidade diferente da que se destinava o

original”¹⁸⁴. Também de acordo com o *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis, o conceito de adaptação

“est employé fréquemment dans le sens de ‘traduction’ ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu’il soit toujours très facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. Il s’agit alors d’une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation. La relecture des classiques – concentration, traduction nouvelle, ajouts de textes extérieurs, nouvelle interprétation – est elle aussi une adaptation, de même que l’opération qui consiste à traduire un texte étranger, en l’adaptant au contexte culturel et linguistique de sa langue d’arrivée. Il est remarquable que la plupart des traductions s’intitulent aujourd’hui ‘adaptation’, ce qui tend à accréditer le fait que toute intervention, depuis la traduction jusqu’au travail de réécriture dramatique, est une création, que le transfert des formes d’un genre à l’autre n’est jamais innocent, mais qu’il engage la production du sens”¹⁸⁵.

Assim, o conceito de *adaptação* pode perfeitamente aplicar-se no caso d’A *Morgadinha*, visto que, além de ser uma transposição de um texto de chegada, o texto segundo preserva a “essência”, ou seja os valores do seu original, adaptando-o ao contexto cultural e linguístico de chegada. O facto de reescrever implica uma recriação, mas não autónoma, visto que o texto segundo segue fielmente os passos do original.

¹⁸⁴ Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão, *Novo dicionário do livro, da escrita ao multimédia*, Lisboa, Círculo dos Leitores e Autores, 1999, p.11.

¹⁸⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, pp.12-13.

4. *A Morgadinha de Valflor* e a versão *Mademoiselle de Valflor*

de Henry Faure: estudo comparativo

4.1. Alguns casos de divergências e convergências

4.1.1. O *incipit*

Desde o *incipit* da peça original e da adaptação, deparamo-nos com dois textos: o texto principal das quatro personagens em cena, dividindo-se por sua vez em dois, repartido entre os pares cómico e lírico, que se sobrepõem alternadamente. O segundo texto, em itálico, denominado “didascálias”, surge como um discurso “passivo”, na medida em que é alheio ao discurso “activo” das personagens, a partir do qual estas se confrontam por meio de falas que fazem desenvolver a acção. Este texto segundo serve como complemento ao texto principal, pois faculta informações preciosas quanto ao enquadramento da acção, regendo as condições da enunciação ficcional, mormente as coordenadas espacio-temporais e indicações cénicas sobre o movimento ou tom adoptados pelas personagens na sua atitude ou fala, ou ainda a introdução dos seus nomes antes da enunciação dos seus diálogos. As didascálias desempenham um jogo duplo: em primeiro lugar, um que consiste num “texte de régie”¹⁸⁶, que tem por função orientar o encenador e actores, entre outros, e em segundo lugar, outro, que ajuda o leitor a imaginar o cenário. Segundo Anne Ubersfeld, as didascálias têm ainda um “statut d’un acte directif”¹⁸⁷, ou seja, actuam sobre um pressuposto princípio de valor imperativo¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Anne Ubersfeld, “Didascalies”, in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. I, Paris, Larousse, 1998, p.507.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.* Este valor de imperativo ordena quase que devêssemos imaginar o cenário no qual se desenrola a acção ou o estado das personagens, tal como o demonstra o *incipit* da cena 1 do acto I, cujas didascálias resumem o interior da casa de Leonor por intermédio de frases nominais, levando o

Nas versões portuguesa e francesa, abundam as didascálias que visam reproduzir com precisão o mero pormenor. O texto de chegada tenta seguir fielmente essa característica paratextual, a fim de poder responder à questão da representabilidade. Assim, deparamo-nos, no início das duas versões, com uma indicação cénica que nos informa sobre o tempo e o espaço de um modo generalizado para, de seguida, entrar no pormenor no que respeita à descrição cénica (“*A scena passa-se na Beira, nos fins do século dezoito*” / descrição detalhada do mobiliário da casa de Leonardo). Na versão francesa, contudo, o acrescento da data do desenrolar da acção (1797) orienta o espectador francês na situação dos eventos acontecidos em Portugal, cuja História poderia desconhecer. Assinalamos, de passagem, um erro, talvez voluntário, no que respeita à toponímia onde se desenrola a acção, pois Faure alude à região como uma localidade denominada “Ville Beira”, lapso reforçado na fala acrescentada de José Félix quando afirma morar “à l’entrée de Beira”¹⁸⁹. Seria menos obscuro para o espectador francês localizar a acção numa aldeia com este nome do que referir directamente a província, dado que ele pode desconhecer a denominação topográfica das províncias portuguesas. Porém, este processo não é exclusivo a essa tradução, porque, nalgumas passagens do texto de chegada, encontramos notas explicativas da parte do tradutor para facilitar a compreensão do leitor, nomeadamente acerca de alguns aspectos da cultura lusa. Deste modo, Faure tencionava adaptar o texto ao leitor.

Ao comparar o texto original com o do manuscrito francês, deparamo-nos então com o problema da fidelidade e da liberdade, conceitos que, considerados desde sempre como pontos nevrálgicos e polémicos da tradutologia, apresentam o dilema

espectador a imaginá-lo: “Casa burgueza da provincia. Sala do pavimento rente do chão. Porta ao fundo que deita para a estrada. Portas lateraes. Á esquerda, ao fundo, janella praticável. O acto começa ao descair da tarde, e a luz vai esmorecendo. Mobília dos fins do século dezoito. Á direita meza larga.” Depois, antes das falas das personagens, outras didascálias vêm descrever as suas ocupações e o seu posicionamento em cena.

¹⁸⁹ Henry Faure, *Mademoiselle de Valflor*, p.10 [verso].

seguinte: o texto de destino levou o leitor a interiorizar e compreender a época com o seu ambiente cultural e linguístico do texto original ou, pelo contrário, o tradutor teve de adoptar uma certa liberdade em “transcriar”, transformar o texto original noutra forma mais adaptável e aceitável ao leitor/espectador da língua e da cultura de chegada?

Verificamos que, depois de uma interpretação do sentido original, o tradutor procedeu a uma releitura da obra dramática, optando, por vezes, ora por manter o seu sentido literal e por conservar uma certa fidelidade respeitante à fábula, por exemplo, ora por proceder a certas modificações, baseadas em acrescentos e fragmentos elípticos que originaram uma alteração mínima do texto original, tal como é o caso do trecho da cena 1 do acto I da adaptação que passamos a citar e a comparar com o do original:

Leonardo, exasperado: Leve-o a bréca (Dá um murro no tabuleiro, fazendo saltar umas poucas de tavolas, uma das quaes vae cair aos pés de Luiz)

Luiz, pegando na tavola e mostrando-a: Uma bala perdida! Violou-se a neutralidade.

José Félix (os dois velhos levantam-se): Ai que homem! Que parceiro!

Leonardo (para Luiz): Este boticário é um jacobino.

José Félix, escandalizado: Então ! Então !

Leonardo: É feliz como elles, que teem o diabo da sua banda, e por isso dão sovas nos defensores do altar.

José Félix: Sim, que os austríacos não lhes pregaram agora umas esfregas boas !

(Mariquinhas, saiu momentos antes e volta com um candieiro de três bicos, põe-n'o em cima da meza da direita, fecha a janella, e senta-se a trabalhar na costura; Luiz senta-se junto d'ella conversando em voz baixa)

Leonardo, sentencioso : Não lh'a davam, se não fossem ajudados pelo reino de Berlim.

José Félix: Berlim é uma cidade.

Leonardo: Você cuida que eu sou tolo ?... A gazeta não diz senão governo de Inglaterra... governo de Berlim... Se é reino a Inglaterra, também Berlim é reino.

(pp.24-26)

Léonard (exaspéré) : La peste soit du jeu ! (Il donne un coup de poing au tric-trac, et fait sauter quelques dames. L'une d'elles va rouler près de Louis qui la ramasse)

Louis: Balle perdue ! La neutralité est violée !... (Les vieillards ramassent les dames tombées et mettent le tric-trac sur la table.

Léonard bougonne toujours)

Léonard (à Louis): Vois-tu cet apothicaire ? C'est un pur jacobin !

J.Félix (protestant) : Doucement! Doucement!

Léonard : Il a, comme ces gens-là, une chance infernale.

Louis : Vous croyez que les Jacobins sont les favoris de Satan ?

Léonard : Il faut bien que le diable soit avec eux pour qu'ils donnent, en Italie et sur le Rhin, tant de râclées aux défenseurs du trône et de l'autel !

(Mariette, qui est allée chercher une lampe qu'elle a posée sur la table de droite, ferme la fenêtre et vient s'asseoir près de la lumière pour continuer son travail de couture. Louis s'assied à côté d'elle et lui parle à voix basse tandis que les deux vieillards poursuivent leur conversation en se promenant).

J.Félix : Oui, et les Autrichiens ne réussiront pas de si tôt à leur tailler des croupières.

Léonard (faisant l'entendu) : Ils n'y parviendront jamais sans l'appui du royaume de Moscou.

J.Félix : Moscou est une ville, et non pas un royaume...

Léonard : Me prenez-vous pour une bête ? La Gazette dit : « le gouvernement britannique ; le gouvernement moscovite »... Si l'Angleterre est un royaume, Moscou n'en est-il pas un aussi ?

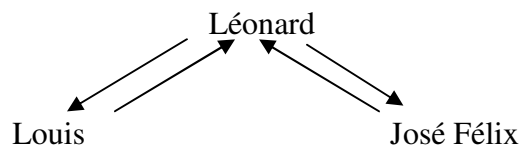
Le texte dit *Berlin*. On comprend pourquoi nous avons changé ce nom
(pp.8-8 [verso])

Tanto na obra original como na adaptação, presenciamos, na cena de exposição, um jogo dialogal entre dois pares (Leonardo e José Félix / Luís e Mariquinhas) situado em dois planos nivelados ou opostos (tanto cenicamente como textualmente: Leonardo/J.Félix no proscénio e Luís/Mariquinhas um pouco mais afastados da cena, no fundo, ao pé da janela), sobrepondo-se um ao outro sucessivamente, sem nunca ultrapassar a fronteira invisível que os separa. Esta estrutura mantém-se na obra original até à intervenção de Luís¹⁹⁰, convidado por Leonardo a participar na conversa. Em contrapartida, na adaptação francesa, Luís, tal como uma “personagem furtiva”, infiltra-se mais cedo no jogo dialogal do par cómico, por intermédio de um pião que serve de “quebrador fronteiriço”. O enunciado articula-se então entre três personagens, sendo Leonardo o *pivot* à volta do qual gira o jogo dialogal, tal como o demonstra o esquema seguinte:

Versão original:

Leonardo \longleftrightarrow José Félix

Versão francesa:



¹⁹⁰ “Leonardo, *como quem procura*: A capital... a capital... homem, tenho o nome debaixo da língua... (*Chamando*) O’ Luiz!

Luiz: Meu tio?

Leonardo: Anda cá... (*Luiz aproxima-se: Leonardo senta-se n’uma cadeira e José Félix n’outra á sua esquerda*) Senta-te ahi. (*Luiz senta-se á direita de seu tio. Depois de breve pausa, com modo grave e imponente*) Qual é a capital de Berlim? (*José Félix encolhe os ombros com ar de commiseração*)” (Acto I, cena 1, p.26).

Assim sendo, no texto original, Leonardo confessa, em breves palavras, a sua opinião sobre os jacobinos da Revolução Francesa, que ele associa a partidários revolucionários satânicos revoltados contra o poder eclesiástico. Em contrapartida, no texto francês, está adicionado, junto à referência ao poder eclesiástico, o da realeza, o que reforça o lado informativo e documental do texto, na medida em que são aludidas as duas principais instituições então perseguidas pelos revolucionários e criticadas, ao longo do drama, por Luís. Tanto no texto original como na tradução, Leonardo e o seu sobrinho argumentam em poucas falas as suas respectivas opiniões acerca do jacobinismo. Através de uma forma interrogativa implícita encontrada no texto francês (“Vous croyez que les Jacobins sont les favoris de Satan?”), torna-se-nos evidente que Luís refuta a ideia depreciativa do seu tio sobre os jacobinos, evidenciada tanto no texto português como no francês (“É feliz como elles, que teem o diabo da sua banda, e por isso dão sovas nos defensores do altar” / “Il faut bien que le diable soit avec eux pour qu’ils donnent, en Italie et sur le Rhin, tant de raclées aux défenseurs du trône et de l’autel!”). A ideologia do jacobinismo, nos seus primórdios, reivindicava ideias democráticas que Luís é suposto aprovar. No entanto, o facto de os jacobinos terem apoiado o Terror sob Robespierre, fez denegrir a sua imagem e a sua luta ideológica, tal como podemos observar na famosa discussão frontal de Luís e Leonor¹⁹¹. Um outro aspecto que suscitou a nossa atenção é a velada referência histórica acrescentada ao

¹⁹¹ “Luiz, *exaltado e levantando a voz*: Lá vêem os cadafalsos! Os cadafalsos são as represálias sanguinolentas de quatorze séculos de opressão.

Leonor: Pagam os filhos os crimes dos paes?

Luiz: É uma guerra d’exterminio. O vencedor mata para não ser morto.

Leonor, *levantando a voz*: Mata as mulheres também? O sangue de Maria Antonieta era necessário á republica?

Luiz: Maria Antonieta pagou cruelmente os erros de sua leviandade.

Leonor: Oh! Não insulte a martyr.

Luiz : Não a insulto. Mas quem despreza as leis do decoro expõe-se a todas as accusações.

Leonor: Uma rainha!

Luiz, *exaltadíssimo*: Uma rainha, sim senhor! Lá vem o preconceito. As mulheres de sangue azul entendem que podem calcar aos pés as noções mais elementares da moral. Provavelmente, é essa também a theoria da morgadinha de Valflores.” (Acto I, cena 6, pp.51-52) ; (v.f.: Acto I, cena 6, pp.17-17 [verso]).

texto segundo que o Leitor-espectador Modelo deveria reconhecer. Trata-se da guerra franco-austriaca de 1792, no início da qual a Áustria de Leopoldo II (irmão de Maria-Antonieta) e, depois, de Francisco II, bem como a Prússia de Frederico-Guilherme II, assinaram uma aliança defensiva, no intuito de invadir a França revolucionária. O texto de chegada, ao invés do original, alude então ao aspecto geopolítico respeitante aos territórios aliados da Áustria: a Alemanha (referência à zona renana) e a Itália. Com esses “ganhos”, “o tradutor [...] enriquece ou esclarece o texto original como resultado directo do processo de tradução”¹⁹², preferindo preservar os acontecimentos históricos desenrolados em França, bem como em Portugal, sem alterá-los, preservando, deste modo, o efeito de distanciamento. O tradutor apela então à memória do Leitor Modelo, às suas aptidões e conhecimentos relativos a diversos sistemas (literários, culturais, linguísticos, entre outros) que, armazenados ao longo da sua existência, lhe conferem, segundo Eco, uma “específica competência enciclopédica”¹⁹³. Entende-se por “enciclopédia” “[une] sorte d’arsenal de la *doxa*, d’une mémoire collective, postulée par l’analyse, où se trouveraient stockés les divers ‘on dit’ et ‘on sait’ qui circulent dans un certain contexte socioculturel”¹⁹⁴.

Quando Faure procedeu a certas modificações do texto-fonte, que se ajustam mais às exigências e às vivências do público francês e certamente também à sua ideologia, teve o cuidado, por vezes, de avisar o leitor por intermédio de notas de rodapé. Uma dessas ocorrências aparece no passo: “Le texte dit *Berlin*. On comprend pourquoi nous avons changé ce nom”. Segundo a nossa interpretação, Faure não quis manter a referência da capital alemã para não chocar eventualmente o público francês que tinha saído recentemente da guerra franco-prussiana de 1870-1871, cujos

¹⁹² In Susan Bassnett, *op. cit.*, p.61.

¹⁹³ Umberto Eco, *Leitura do texto literário, Lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., 1993, p.58.

¹⁹⁴ F. Schuerewegen, “Théories de la réception”, in Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1995, p.334.

acontecimentos belicosos, a derrota e o sentimento patriótico magoado, ainda se mantinham acesos na memória colectiva do povo francês, sobretudo da nova geração. Além disso, o texto original dá-nos a pensar que a Alemanha era uma potência importante sem a qual a Áustria não conseguiria combater a França. Faure recusou-se talvez, a “superiorizar o inimigo”, preservando desta forma intacto o sentimento patriótico e nacionalista, e optou, então, por substituir a capital de Bismark pela de outro país. Ao comparar os dois textos, verificámos que, ao longo da sua tradução interpretativa, o tradutor utilizou diversos processos da tradução interlinguística tal como a equivalência, mormente utilizada nas traduções idiomáticas. No caso de “leve-o a breca” / “La peste soit du jeu” ou ainda “Está escuro como breu” / “Il fait noir comme un four”, Faure utilizou uma expressão equivalente na língua de chegada, em vez de optar por uma tradução literal que levaria a uma incompreensão do texto francês. A primeira expressão idiomática é totalmente diferente da francesa. Com efeito, a semântica desta frase compõe-se de duas palavras polissémicas, o que dificulta a escolha exacta do significado de cada uma para ser adequadamente adaptado ao contexto francês. Assim, uma falsa interpretação ou uma tradução literal poderia levar a um discurso incoerente no plano semântico da língua de chegada. A interjeição portuguesa que indica a ira, o mau humor, a indignação e a impaciência, está traduzida em francês por outra que marca igualmente o mesmo sentido de desagrado, através da conotação da palavra “peste”. Faure escolheu esta interjeição, como poderia ter escolhido a expressão sinónima “Maudit soit...”, cujo sentido idêntico, um pouco arcaico hoje em dia, preserva o mesmo registo de língua corrente ou familiar da expressão portuguesa. A segunda expressão comparativa em francês preservou o mesmo sentido semântico e igual construção sintáctica daquela em português. A forma perifrástica elíptica “Está escuro”, construída pelo verbo copulativo “estar” no presente

do indicativo, seguido pelo adjetivo “escuro”, exprimindo um estado provisório, está traduzida pela forma impessoal francesa “Il fait”, seguido da forma nominal “nuit” que indica um factor temporal. Contrariamente à língua portuguesa, onde o sujeito pode ser ou não mencionado, a construção sintáctica na língua francesa exige a presença de um sujeito. Por isso, diferindo, por vezes, a estrutura sintagmática de uma língua para outra, é necessário adequar as construções sintácticas e semânticas consoante a língua de chegada. Outras interjeições, que também se inscrevem no registo de língua corrente e pertencentes à cultura popular, são as expressões metafóricas, tais como “Qual carapuça!” e “Que fastio!”, para as quais Faure encontrou uma tradução mais literária (“Quel amphigouri!”), por vezes eufémica (“Palsambleu”), a fim de conservar as palavras arcaicas (hoje em desuso), que se usavam no século XVIII, permitindo-lhe, por conseguinte, não cair no anacronismo diacrónico. Relativamente à tradução do jogo do gamão, Faure optou pela sua adaptação nominal, conhecido em francês por Trictrac (ou Tric-Trac), e por outras denominações consoante os países estrangeiros: “Backgammon” na Inglaterra, “Gammon” na Escócia, “Puff” na Alemanha, “Tablas Reales” na Espanha e “Tavole Reale” na Itália. Muito apreciado nas sociedades seiscentista e setecentista através de toda a Europa, o Gamão e o Trictrac apresentam as mesmas regras, o mesmo procedimento com algumas variantes, o mesmo objectivo e os mesmos componentes¹⁹⁵.

¹⁹⁵ O material compõe-se de um tabuleiro dividido em dois com 24 triângulos chamados “casas”, 30 peças (15 escuras e as outras claras) e dois dados. No entanto, o Trictrac contém mais 3 piões pequenos (um denominado “bredouille”, um estandarte chamado “pavillon” e finalmente duas fichas que percorrem os doze buracos situados nas bandas laterais do tabuleiro). Existe também no jogo do Trictrac uma terminologia específica relativa à denominação das casas, dos resultados derivados dos erros cometidos pelos jogadores, do resultado de um lançamento de dados (“doublet” ou “coup simple”), entre muitos. No texto francês, aparecem então dois termos ligados a este jogo: “Sonnez” (apelação do dobre seis) e “cinq et trois” (“coup simple” constituído por um cinco e por um três, o número mais forte devendo ser anunciado primeiro pelo jogador), in <http://trictrac.aquitain.free.fr/Html/presente1.htm>, <http://www.ludomania.com.br/Tradicionais/gamao.html> e <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trictrac>

4.1.2. O final

Um outro excerto que suscitou a nossa atenção é o final da peça (cena 7 do acto V) que passamos a citar e a comparar com o original:

Scena VII (pp.195-196)

Os mesmos, Mariquinhas e Leonardo

Mariquinhas: Não tarda o medico. (*Vendo a rápida mudança das feições de Luiz, e correndo a elle*) Oh ! Deus do céu !

Leonardo, correndo também a elle, e mal podendo fallar, porque a voz lh'a embarga o pranto: O que é isso, o que é isso, Luiz ?

Luiz, fallando a muito custo e olhando para Mariquinhas com reconhecimento: A tua ausência... percebo... és boa. (*Aperta a mão a Leonardo sem poder fallar. Fazendo um esforço supremo e dirigindo-se a Mariquinhas*): Anjo do sacrificio, reza a Deus por mim. (*Para Leonor*) Leonor... separou-nos o mundo... e a sua lei mentida... unir-nos-hemos no céu... mas sinto que se aproxima o tempo... em que as almas irmãs se poderão enlaçar na terra, á luz do sol que desponta, e que se chama... liberdade... Ah!... (*Deixa cair a cabeça desfallecida. Mariquinhas debulhada em pranto, ajoelhou do outro lado da cadeira. Leonardo desvia o rosto para esconder as lágrimas*)

Leonor, que tem a mão de Luiz nas suas, erguendo-se desvaraida: Luiz ! Luiz ! Não me ouves ? (*Pondo-lhe a mão no coração, e desviando-se para traz com um grito de supremo desespero*) Morto ! Morto ! meu Deus ! (*A orchestra repete com mais força a musica da ballada. Cae o panno*)

F I M

Scène VII (pp.69-69 [recto])

Les mêmes-Mariette (entrant par le fond)-

Léonard (entrant par la droite), puis
D.Théréza-P.Paul- Diégo et J.Félix (sur le seuil, au fond)

*Mariette:*Le médecin arrive à l'instant !

Leonor (se dégageant): Ah !

Mariette (voyant Louis se renverser sur son siège): Oh ! Dieu du Ciel ! (Appelant) Mon père !

Léonard (accourant, tout bouleversé): Qu'est-ce donc ?... Louis !

Louis (parlant avec effort à Mariette): Merci, Mariette, tu es bonne ! (Il serre la main de Léonard sans pouvoir parler. Après un silence, à Mariette) Ange du sacrifice, prie Dieu pour moi ! (À Léonor) Léonor, la loi du monde qui nous séparait est injuste et impie... mais nous serons unis au ciel !... Ah ! je le sens, elle est proche l'heure où, même sur la terre, les âmes sœurs pourront s'unir à la lumière du soleil dont nous voyons l'aurore, et qui s'appelle *Fraternité* !... Ah ! (Il laisse tomber sa tête défaillante – Mariette, sanglotant, s'agenouille – Léonard détourne la tête, pour cacher ses larmes.)

Léonor (qui tient la main de Louis dans les siennes, se lève, folle de douleur): Louis ! Louis ! Ne m'entends-tu pas ? (Mettant la main sur son cœur, elle pousse un cri de suprême désespoir) Mort ! Mort ! Ô mon Dieu!

Note: La pièce originale finit ici

(En ce moment apparaissent à la porte du fond, D. Théréza, son frère, Diégo Barradas et José Félix. Ils s'arrêtent sur le seuil et répètent, consternés): Mort !¹

(L'orchestre redit plus fort le chant de la ballade)

RIDEAU

F I N

¹ *Léonor* (montrant le ciel): Il m'attend !

No texto português estão reunidas as três personagens do triângulo amoroso (Mariquinhas / Luís / Leonor) e, com um destaque de menor importância, Leonardo. Na adaptação francesa, estão também presentes essas mesmas personagens, excepto que, antes do cair do pano, aparecem em cena todas as personagens do drama, dizendo a mesma réplica ao mesmo tempo (“Mort!”), indicando a surpresa do fim trágico do herói romântico. A réplica final de Leonor, outra novidade no texto de chegada, refere-se ao futuro próximo que irá uni-los. Esta variante indica o triunfo trágico do amor contra todas as fatalidades sociais e traduz a capacidade de o homem ser livre e feliz. A profecia da canção popular cumpre-se, envolvendo a morte dos amantes (supõe-se que, na tradução, Leonor também não tardará a acompanhar Luís na morte¹⁹⁶), reforçando o aspecto patético da expiação dos amantes, enquanto o desfecho da peça original não levanta esta suposição, sendo esboçada unicamente no acto IV, cena 6¹⁹⁷, também em ambas as versões. Luís, pressentindo a aproximação do seu fim trágico, faz umas últimas recomendações: vendo em Mariquinhas o anjo protector, Luís pede-lhe que reze pela sua alma, enquanto ele espera reencontrar-se com Leonor num futuro idealizado, inibido de preconceitos, onde a liberdade abarcaria todos os seres humanos, sem diferenças sociais, raciais ou religiosas, liberdade que o século XIX tentará aplicar como vimos anteriormente, na explicação dos tempos ideológicos. “Defensor convicto da liberdade dos povos e dos indivíduos”¹⁹⁸, Pinheiro Chagas reclamava-a ao longo da sua *Morgadinha*, cantava-a ao povo na pessoa de Luís que se fazia porta-voz da justiça e da igualdade entre os homens. Assim, através da escrita, o dramaturgo manifesta a sua

¹⁹⁶ “Léonor (montrant le ciel): Il m’attend!” (v.f. : Acto V, cena 7, p.69 [verso]).

¹⁹⁷ “Leonor: Fugamos, sim, fugamos [...] Ou morramos antes... era talvez melhor morrer... [...] Morrer contigo... era o socego e o jubilo” (Acto IV, cena 6, p.175) / “Oui... Fuyons !... Fuyons !... [...] Ou plutôt mourons !... Oui, cela vaudrait mieux de mourir [...] mourir avec toi... ce serait la joie et le repos [...]” (v.f.: Acto IV, cena 6, pp.61 [verso]-62).

¹⁹⁸ Otilia Remechido Guerreiro Pereira, *Pinheiro Chagas: o Homem e a Obra*, dissertação dactilografada em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1942-1943, p.61.

tendência ideológica e denuncia o mal que destrói o homem e a sociedade, porque a escrita é, desde já, um acto de posicionamento ideológico e a literatura um meio que “manifeste le mieux la subjectivité de la personne lorsqu’elle traduit le plus profondément les exigences collectives et réciproquement, que sa fonction est d’exprimer l’universel concret et sa fin d’en appeler à la liberté des hommes pour qu’ils réalisent et maintiennent le règne de la liberté humaine”¹⁹⁹. Luís é o povo português em luta na conquista da liberdade, valor fundamental no drama romântico em constante altercação com a fatalidade. Fatalidade que resulta das consequências das condições sociais e/ou da incapacidade em reagir contra o extremo das suas paixões e impulsos. Desta forma, ele opta pela morte, única alternativa possível de libertação, tanto da injustiça social como do dilema em escolher, sem fazer sofrer aqueles que o amam, a mulher da sua vida. A morte, por intermédio do suicídio, revela-se também como o princípio de um ritual de incarnação que o coloca como a esperança do futuro, como visionário de um mundo perfeito, onde os sonhos idealizados são sonhos reais e como o Messias da liberdade, no sentido lato do termo. Este conceito, que    a palavra-chave da ideologia romântica, encontra-se substituído, na tradução, por outro (fraternidade), cuja significac  o atinge uma outra esfera ideológica, apesar de ser uma espécie de continua  o da peça portuguesa na sua mensagem dos fundamentos dos direitos humanos, agrupados pela primeira vez no lema da divisa francesa revolucionária: (“Libert   /   galit   / Fraternité”).    um outro exemplo de fidelidade sem dessacraliza  o do texto inicial, como vimos, mas com uma ligeira transforma  o na adapta  o, em nosso entender, conforme aos gostos do público francês. Efectivamente, do final de Oitocentos até ao princípio do século XX, a França sofreu grandes abalos: a guerra franco-prussiana de 70-71 com várias derrotas que levaram Napoleão III ao exílio e daí

¹⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p.163.

à proclamação de um governo republicano provisório, à abdicação da Alsácia e da Lorena, além de uma forte indemnização à Prússia, com a aprovação de uns e o desagrado de outros. Desta divisão do povo, nascera uma guerra civil que, durante dois meses, opondo o exército de Versalhes contra o da Comuna de Paris, disseminara, na capital francesa, inúmeros partidários dos dois campos, mormente durante a “Semana Sangrenta”. O motivo mais profundo deste conflito assentava nas avançadas ideias democratizantes, defendidas por alguns, tais como a escolarização obrigatória, gratuita e laica, a separação da Igreja e do Estado, entre outras. Após esses eventos, houve uma crise de patriotismo aguçado e mesmo de nacionalismo que exaltava a França, acompanhada muitas das vezes por um anti-semitismo virulento, um certo mal-estar, traduzido na morosidade e decadência da nova geração. Nos anos 80, surgiu então um movimento de conversões por parte de escritores (Claudé, Huysmans, Jammes, Péguy, entre outros), que viram no regresso do catolicismo um meio eficaz na luta contra este mal. Tanto a política interna como a externa encontravam-se também numa fase de forte turbulência que se repercutia tanto sobre as condições sociais das classes dirigentes como das proletárias: a ascensão progressiva do sindicalismo, a implantação do anarquismo, por vezes apoiado por muitos artistas, o problema da colonização e do expansionismo que agravava as relações diplomáticas com países rivais, principalmente a Alemanha e o famoso “affaire Dreyfus”, em torno do qual a opinião pública estava dividida mais uma vez. De um lado, os “dreyfusards”, apoiados pela “Ligue des Droits de l’Homme”, valorizavam a justiça a que tem direito qualquer indivíduo; por outro, os “antidreyfusards”, defendidos pela “Ligue de la Patrie Française”, que defendia que a honra do exército não pode ser posta em causa, custe o que custar. Os intelectuais franceses, também eles divididos, defendiam cada um o seu partido. A França oferecia então, um quadro bastante instável em todos os planos, uma controvérsia constante

entre os concidadãos que tinham esquecido o conceito unificador de nação. Uma vez o “caso Dreyfus” encerrado, a noção de nacionalismo mantinha-se viva nos espíritos e o apelo à união das forças da França, bem como o panegírico do cosmopolitismo da arte e da literatura, vivificado nas obras de Barrès e Péguy, por exemplo, atinge todos os países europeus que publicam textos, revistas, obras literárias e científicas, traduzidos de várias línguas. Surge um internacionalismo da cultura e da estética que une todas as nações num mesmo ideal de fraternidade, aliando-se num mesmo sonho, numa mesma esperança: os da liberdade e da fraternidade, aliança da solidariedade entre os povos, portadora da paz, que a Primeira Grande Guerra destruíra. Nesta linha ideológica, pensamos que Faure quis partilhar deste entusiasmo e substituiu, então, o conceito de liberdade pelo de fraternidade. Mais digno de nota nos parece o facto de a peça original se ter aproveitado do lema dos Direitos do Homem e do Cidadão, reivindicado durante a Revolução Francesa, no intuito de apologizar o valor mais sacralizado – a liberdade – que foi, por sua vez, remanipulado, filtrado e actualizado, consoante o contexto sócio-político francês, regressando, portanto, à sua fonte de origem. Houve, pois, a influência de uma cultura dominante sobre outra receptora que se apropriou de um dos seus elementos histórico-culturais e sociais para o adoptar e adaptar com toda a aceitabilidade.

4.1.3. O poema “Versos a Leonor”

Comparemos agora um excerto, onde é sugerido o conceito de *amor*, mas desta vez sob a forma da paixão amorosa desencadeada pela beleza do objecto amado. Trata-se do poema “Versos a Leonor”, da autoria de Luís, onde este confessa o seu amor para com a fidalga.

<i>“Versos a Leonor</i>	<i>“À Léonor</i>
<p>Longe, bem longe, na amplidão celeste, a estrela brilha, com o brilhar seduz; e o pastor geme, sobre o monte agreste, cravando os olhos na adorada luz!</p> <p>No sêrro altivo, ergue-se a flor vermelha, exhala aroma que não tem rival; co’a débil aza namorada abelha debalde aneia por se erguer do val.</p> <p>Tu és a rosa que fragrancia espira, eu sou a abelha que noval morreu; sou o pastor que ao ideal aspira, tu és a estrela que ilumina o céu!</p> <p>Estrela, segue a radiosa estrada! rescende aromas, orgulhosa flor! e oh! nunca sonhes que assim foste amada, oh! nunca saibas que morri de amor!” (p.111)</p>	<p>Sur le sommet du mont croît une fleur superbe, Dont l’enivrant parfum s’exhale vers les cieux Une étoile au Zénith luit, astre radieux... Au fond du val, un pâtre, humble, est couché [dans l’herbe ?].</p> <p>À ses yeux éblouis, la fleur s’est laissée voir Et jusqu’à lui descend le rayon de l’étoile Soudain son coeur se serre et son regard se voile: Il se sent pris d’amour, et d’amour sans espoir.</p> <p>La fleur est orgueilleuse, et l’astre qui rayonne S’isole dans sa gloire, au bleu du firmament Quelles fières beautés! Quel ridicule amant! Ah! cet amour, du moins, que nul ne le soupçonne.</p> <p>Vous surtout, astre au ciel, au mont reine des fleurs! Ignorez à jamais quel mal vient de m’êtreindre Brillez à des hauteurs où je ne puis atteindre; J’enferme dans mon sein mon secret, et j’en meurs.” (p.36 [verso])</p>

Este tema do amor, desenvolvido ao longo do poema em ambas as versões, apresenta, no poema de chegada uma estrutura externa composta por quatro quadras ou quartetos de rima interpolada, segundo o esquema ABBA, e constituídas por versos alexandrinos, enquanto no poema de partida a rima é cruzada, e cujo esquema ABABA é formado por versos decassilábicos. Esta estrutura poética prevalece na lírica portuguesa, ao passo que, na lírica francesa, predominam o verso alexandrino e a rima interpolada, pois adaptam-se melhor à língua francesa pelo jogo poético de sonoridades e assonâncias que conferem ao poema uma certa fluidez, flexibilidade e musicalidade, tal como o decassílabo na língua portuguesa. À moda das éclogas pastoris, o sujeito

lírico suspira de amor, contemplando maravilhado a formosura do objecto amado, causa do seu sentimento amoroso. A tradução do poema, embora não siga uma fidelidade absoluta, mantém os mesmos tópicos centrais do original e a mesma estrutura interna, composta por quatro partes, referentes a cada quadra. Ambas as versões introduzem prioritariamente na 1ª quadra o objecto amado de identidade incógnita (mas que supomos ser Leonor, tal como o indica o título), na medida em que ele é o alvo da contemplação do sujeito poético que se compara a um pastor. Assemelha também metaforicamente a amada a uma estrela e a uma flor vermelha (1ª e 2ª quadras do poema original), cujo hipónimo (rosa), introduzido na 3ª quadra, e respectivo atributo colorido (vermelha) desaparecem no poema de chegada. Nos dois primeiros quartetos de ambas as éclogas, o distanciamento entre os dois amantes (distanciamento social e moral no texto segundo, mas só moral no poema original) é exprimido através da dicotomia elevação / ascendência (o inteligível / o ideal = celestial) vs precipitação / descendência (o terrestre), correspondendo respectivamente à condição social e psicológica de cada um. Com efeito, a noção de elevação atribuída à amada, descrita sob uma forma hiperbólica através de uma variedade expressiva de categorias lexicais e retóricas, caracteriza a idealização da amada (que reelabora o código petrarquista), elevada a uma esfera inalcançável que a distancia do sujeito lírico. Esta noção de distanciação está marcada, por um lado, pelo sintagma adjectival “longe”, reforçado pelo advérbio “bem”, seguido da repetição do mesmo adjectivo, no início do 1º verso da 1ª quadra do poema original e, por outro, por outra forma adjectival e nominal, no início da segunda quadra (“No serro altivo”). Por sua vez, o poema francês usa diversas componentes morfossintácticas, tal como o advérbio (“vers”), a forma verbal (“descend”) e o sintagma nominal (“Sur le sommet du mont”), constituído pela justaposição dos substantivos, no intuito de traduzir este efeito de elevação extrema, mais reforçada e

valorizada ainda que no poema primitivo, por outro sintagma nominal, introduzido no 4º verso (“au Zénith”). A caracterização da precipitação/descendência, atribuída ao sujeito lírico (o pastor - Luís), utiliza esses elementos morfossintáticos, sendo mais desenvolvidos no texto francês, a fim de sugerir implicitamente a posição social (marcada, por exemplo, pela polissemia do adjetivo “humble”²⁰⁰ que não aparece no texto primitivo) e psicológica do sujeito lírico. O 4º verso (“Au fond du val, un pâtre, humble, est couché [dans l’herbe?]”) amplia com mais intensidade esta noção de horizontalidade, de estagnação. O ritmo quaternário, derivado da divisão do verso em quatro segmentos pelas pausas nitidamente marcadas, remete para uma densidade emotiva relacionada com o tema. Esta dicotomia é mais salientada no poema de chegada do que no poema de partida, porque traduz, por recurso à variedade retórica, aquele efeito de sublimação, de idealização e de superioridade moral e social da mulher amada, em contraponto com a humildade e o sofrimento do sujeito lírico. É interessante observar que os 1º e 2º versos da 1ª quadra do texto segundo correspondem aos 1º e 2º versos da 2ª quadra do texto de partida. O tradutor deslocou a posição dos versos originais para que os seus principais elementos constitutivos sirvam como componentes expositivos ou introdutórios da 1ª quadra do texto segundo, concentrando, desta forma, a sua estrutura interna, tendo por consequências a eliminação da metáfora da abelha, representativa do pastor no poema de partida. O jogo desta permuta, presente também pelos dois diferentes esquemas rimáticos das duas versões, permitiu, neste caso, desenvolver, sob uma forma perifrástica, o sentimento amoroso do sujeito lírico na 2ª quadra do poema traduzido. Com efeito, no 3º verso da 2ª quadra do poema original, o sujeito lírico confessa, por intermédio da metáfora da abelha, o seu sentimento amoroso e o seu desejo de alcançar, em vão, o Outro (vv.7-8 “Co’a débíl aza namorada abelha /

²⁰⁰ O adjetivo pode significar: “qui fait preuve d’humilité par modestie, respect ou soumission; de condition sociale modeste” (in *Dictionnaire de langue française, encyclopédie et noms propres*, Paris, Hachette, 1987, p.635).

Debalde aneia por se erguer do val”), enquanto nos versos respectivos do poema segundo, o sentimento amoroso não correspondido é ampliado pelo uso da perífrase (“Soudain son coeur se serre et son regard se voile / Il se sent pris d’amour, et d’amour sans espoir”), revelando os sintomas amorosos como um suave baloiço melódico sussurrado pela aliteração sibilante em “s” nos vocábulos monossilábicos e bissilábicos, igualmente presente ao longo dos dois primeiros versos da segunda quadra. Assim, as 3ª e 4ª quadras de ambos os poemas desenvolvem, de uma maneira mais ou menos intensa segundo os casos, o estado de espírito do sujeito lírico, provocado pela beleza e idealização da amada. Com efeito, comparada a uma flor e a uma estrela, significando respectivamente a beleza e a aura, o inteligível, o Outro é motivo da contemplação e do sofrimento do pastor (v.3: “e o pastor geme”), a quem atribui qualidades encantadoras, através de um discurso valorativo, onde predominam a metáfora e a personificação (v.2 “com o brilhar seduz” / v.4 “adorada luz”/ v.14 “orgulhosa flor”/ v.3 “astre radieux” / v. 1 “fleur superbe”/ v.9 “La fleur est orgueilleuse”), conjugados com elementos sinestésicos como as percepções visual (v.4 “Cravando os olhos” / v.5 “À ses yeux éblouis, la fleur s’est laissée voir” / v.7 “Son regard se voile”) e olfactiva (v.6 “Exhala aroma que não tem rival” / v.9 “fragrância espira” / v.14 “Rescende aromas”/ v.2 “enivrant parfum”).

A 3ª quadra das duas éclogas é o seguimento da quadra anterior, onde, no poema-fonte, a relação Eu/Tu alterna de modo simétrico de maneira a ter um discurso com um emissor activo e um receptor ausente. É notória a referência metafórica à pessoa amada, vista como uma rosa e uma estrela e ao sujeito lírico como um pastor e uma abelha, ao contrário do poema de chegada, onde esta relação não é definida, mas onde o efeito de distanciamento dos dois sujeitos é novamente referido através do *rejet* (v.9-10 “La fleur est orgueilleuse et l’astre qui rayonne / S’isole dans sa gloire, au bleu

du firmament”), contrastando, por conseguinte, o seu retrato moral exprimido pela antítese (v.11 “Quelles fières beautés! Quel ridicule amant!”).

Finalmente, as últimas quadras resumem esta *coita* de amor, onde o sentimento amoroso está escondido do olhar da amada, tal como indica a hipérbole do texto-fonte (v.16 “Oh! nunca saibas que morri de amor!”), exprimido, no entanto no texto segundo pela aliteração em “m”, marcando o murmúrio da confissão (v.16 “J’enferme dans mon sein mon secret et j’en meurs”), que posiciona o sujeito lírico num sofrimento visível, traduzido pelas interjeições exclamativas (“Oh!/Ah!”) que exprimem, nos dois textos, a sua emoção e a sua resignação em amá-la secretamente e sem reciprocidade. O quadro sinóptico seguinte evidencia os aspectos resumidos acima desenvolvidos:

Versão original	Versão francesa
Idealização petrarquista da mulher	
<i>Figuras de estilo</i> - Metáfora - Personificação - Sinestesia (vista / olfacto)	<i>Figuras de estilo</i> - Metáfora - Personificação - Sinestesia (vista / olfacto)
Distância (Dicotomia: Elevação-ascendência / Precipitação-descendência)	
<i>Nível morfossintático</i> - Forma adjectival - Forma nominal - Forma verbal <i>Nível semântico</i> - Antítese <i>Nível estrutural</i> - Simetria do verso	<i>Nível morfossintático</i> - Forma adjectival / Polissemia adj. - Forma nominal - Forma verbal <i>Nível semântico</i> - Antítese <i>Nível fónico</i> - Ritmo sincopado quaternário <i>Nível estrutural</i> - <i>Rejet</i>

Sentimento amoroso do sujeito lírico	
<p><i>Nível morfossintático</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Forma adjectival <p><i>Nível semântico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Perífrase - Hipérbole - Interjeições 	<p><i>Nível semântico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Perífrase <p><i>Nível fónico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Aliteração em “s” e “m” - Interjeições

4.1.4. Algumas comparações entre *O Mário* de Silva Gaio, *A Morgadinha de Valflor* e a sua versão francesa

Uma outra forma poética que evidencia o tema do amor é a balada que surge pela primeira vez no acto III, cena 1. Este acto atinge o paroxismo espectacular na medida em que nele convergem diálogos misturados com música e danças populares, realçando a cor local, o pitoresco, igualmente presente no vestuário regional dos camponeses e da tradição religiosa, a romaria, conferindo ao drama uma nota folclórica realista, bem ao gosto da época. Este acto é o único a apresentar didascálias pormenorizadas, respeitantes à descrição da indumentária, dos instrumentos musicais e das danças, baseada, como indica Pinheiro Chagas, no *Mário* de Silva Gaio. O capítulo XX deste romance histórico assenta numa heterogeneidade textual que combina dois modos de organização: o descritivo e o narrativo. O texto de Silva Gaio apresenta, nos parágrafos descritivos, retratos das personagens e dos quadros campestres durante a romaria, enquanto o discurso narrativo desenvolve trechos de pequenas conversas entre várias personagens secundárias da festa, aliás reportadas sem grande integralidade nas primeiras cenas do acto III do drama de Pinheiro Chagas.

De ordem ora descritiva, ora narrativa, a estrutura do enunciado surge como o texto modelo que serviu de base ao intertexto dramático. Houve, de facto, um processo de contaminação que exigiu, porém, por razões de verosimilhança cénica, uma elisão textual. De facto, o discurso descritivo do cenário do *Mário*, introduzido na narrativa e pormenorizando o enquadramento da festa, sofre uma transfiguração com alterações e cortes, ao nível morfossintáctico e estrutural no texto dramático, transformando-se, deste modo, num discurso descritivo condensado sob forma de indicações cénicas, que reagrupa, num bloco único, os parágrafos descritivos da indumentária, da música e do espaço. Atenhamos agora ao parágrafo do *Mário*²⁰¹ em que é descrito pormenorizadamente o vestuário dos camponeses e camponesas, assim como as danças e os instrumentos de música (primeira coluna). A segunda coluna foi reservada para o drama de Pinheiro Chagas e a terceira para a sua tradução francesa:

Cap. XX, “Uma romaria na Beira” in <i>Mário</i> , pp.247-262.	Acto III, cena 1, in <i>A Morgadinha de Valflor</i> , pp. 119-120.	Acto III, cena 1, <i>Mademoiselle de Valflor</i> , p.40.
“Traz camisa de linho, com peitos bordados; colete de cor viva, com botões de vidro azul; jaqueta sobre o ombro esquerdo; mangas da camisa estreitamente apertadas nos pulsos; faixa de lã vermelha, calça de saragoça, entrefina, e sapatos de sola grossa e bem cravada com brocha de cabeça larga. Grande pau de	“Movimento e animação d’uma romaria. Pela porta da igreja sáe e entra gente a cada momento. Na scena formam-se grupos que palestram, que se dispersam, que se tornam a formar a capricho. Os campónios rapazes, quando parados, encostam-se aos compridos cajados de marmelleiro. Usam chapéus	“Une romaria ou Pardon portugais – beaucoup d’animation –À chaque instant, les fidèles entrent dans l’église ou en sortent. Sur la place, divers groupes de gens de la campagne causent et rient. Ils se séparent et se reforment plus loin, avec de nouveaux venus. Beaucoup d’hommes portent le long bâton de

²⁰¹ António da Silva Gaio, *Mário*, Lello & Irmão, Porto, 1981, p.251.

<p>marmeleiro; chapéu desabado, com roseta enorme e grande fita, cujas pontas caem para fora das abas, <i>ao desdém</i>.” (pp.251-252)</p> <p>-----</p> <p>“Saías de cor vistosa, apanhadas, para deixarem ver saíote vermelho e curto. Meias bem puxadas; sapatos com grande rosa de fita preta na entrada; colete de cor com atacadores garridos; camisa bem refohada; roupinhas curtas e bem abertas; contas de ouro ao pescoço; arrecadas nas orelhas. Na cabeça, lenço branco com grandes vasos e grandes ramos bordados. Numa e noutra, por cima do lenço, pequeno chapéu desabado.” (p.257)</p> <p>-----</p> <p>“Perto da igreja há grande animação. Cantam as rabecas a <i>chula</i> e a <i>ramalda</i>, com sons de áspero desespero. As cravelhas desandam. É o mesmo. O arco vai sempre correndo sobre as cordas; o rosto do tocador, inclinado para a esquerda, segura a rabeca sobre o pescoço, e as cravelhas são puxadas até duvidosa afinação.</p>	<p>desabados com grande roseta, e grandes fitas caídas, fachtas de lã vermelha, colete com botões de vidro, calção, sapato grosso, jaqueta sobre o hombro.” (p.119)</p> <p>-----</p> <p>“As raparigas usam saías apanhadas, que deixam ver o saíote, roupinhas, colete, camisa tufada, sapatos com rosetas de fita, lenços bordados, com enormes azas; algumas teem por cima o chapéu desabado, mas pequeno.” (p.119)</p> <p>-----</p> <p>“Ao fundo, á direita, junto do adro da igreja, dança-se com muita animação. Rebecas, violas formam a orchestra; os tocadores dançam também, tocando a <i>chula</i> e a <i>ramalda</i>. <i>Sapateados</i>, requebros, como é de uso nas danças populares da Beira. Em volto dos que dançam são mais numerosos os grupos; trocam as interpellações e os risos entre</p>	<p>coignassier, arme favorite des Portugais. Combat pittoresque de quelques jeunes gens, avec ces batons.</p> <p>- Les garçons portent un chapeau à larges bords, garnis de rubans qui retombent sur le dos, une ceinture de laine rouge, un gilet orné de boutons de verre, des culottes, de gros souliers, et la veste sur l'épaule.” (p.40)</p> <p>-----</p> <p>“Les filles ont des robes courtes, laissant dépasser le jupon, des caracos, des corsets ouverts, des chemises bouffantes, des souliers avec rosettes, des fichus brodés avec de longs bouts empesés; plusieurs ont sur la tête un chapeau d'homme, petit de forme.” (p.40)</p> <p>-----</p> <p>“– Au fond, à droite, différents jeux, de petites boutiques d'images pieuses, des loteries, etc. Danses animées, au son du violon et de la guitare – Parfois les musiciens dansent, en jouant la <i>Chula</i> (danse lascive), la <i>Ramalhada</i> (danse du bouquet), le <i>Sapateado</i> (espèce de bourrée), les</p>
--	---	---

Há muitos grupos. Em volta deles, muitos espectadores a animarem os dançadores, a dizerem graças às dançadoras, que vão <i>sapateando</i> em roda e começando voltas que não acabam; ora dando estalos com os dedos, ora requebrando-se de braços arqueados, e com as mãos na cintura.” (p.252)	os dançadores e os espectadores.” (pp.119-120)	<i>Requebros</i> (danse amoureuse) et autres danses populaires ² – Entre les danseurs et ceux qui les regardent, échange fréquent de lazzis. Chacun rit et semble beaucoup s’amuser.)” ² Toutes ces danses peuvent être remplacées par une ronde et une farandole.” (p.40)
---	--	--

É curioso notar o facto de as descrições aparecerem como um discurso estruturalmente elíptico no texto do *Mário*, com a ausência de formas verbais substituídas por grupos nominais, com vista a condensar a acumulação de pormenores de tipologia factual sob um modo enumerativo, enquanto o texto enunciativo dramático usa uma construção sintáctica normal, infringindo o padrão da sua estrutura sintáctica, geralmente baseada na elisão. A forma verbal do primeiro excerto do texto-fonte (“Traz”) alude a uma personagem secundária da narrativa (António Marcos), apresentado no parágrafo anterior, através de um breve retrato físico. Segue-se depois esse trecho, onde está descrito o seu traje tipicamente beirão. Este texto usa uma terminologia especializada e bastante pormenorizada através de uma condensação de adjectivos justapostos. O drama, tal como a sua tradução francesa, após um breve parêntese sobre o vaivém da multidão à volta da igreja, descreve o traje dos camponeses. Ao contrário da fonte original, a descrição nas didascálias dos outros textos não abrange uma pormenorização exagerada, restringindo-se a uma focalização mais geral, no que respeita a cada característica da indumentária. De facto, os diferentes textos oferecem “perdas” significativas, permitindo sintetizar o discurso descritivo. No

entanto, as didascálias da versão francesa apresentam uma estrutura interna ainda mais elíptica, cujo conteúdo se restringe apenas ao mais essencial da indumentária. Podemos aparentar esta forma estilística com o estilo conciso e rigoroso característico da tradição francesa clássica, presente também em Flaubert. É curioso notar que o processo intertextual que acompanha as três obras vai transformando o enunciado original, repleto de dados informativos e descritivos de forma concentrada, para o reduzir a uma descrição básica, extrapolada do seu verdadeiro contexto funcional. Efectivamente, enquanto o texto-fonte descreve uma “camisa de linho com peitos bordados” e, mais longe, “mangas estreitamente apertadas nos pulsos”, a versão de Pinheiro Chagas, logo a de Faure também, não menciona estes elementos, citando apenas o colete e os botões sem todavia referir a cor, ao contrário do texto original (“colete de cor viva, com botões de vidro azul”). As calças, cuja propriedade têxtil (“saragoça entrefina”) desaparece no texto de Pinheiro Chagas, são substituídas por calções e por “culotte” na tradução de Faure, mudando então o aspecto do corte e da matéria têxtil da indumentária. A precisão dos detalhes, no tocante aos sapatos, também desaparece, para ser, nas didascálias dos textos dramáticos, resumida com um único adjectivo (“sapato grosso” / “gros souliers”). A descrição do chapéu, n’A *Morgadinha*, foge, porém, ao princípio da descrição elíptica, com o recurso, por um lado, à sinonímia adjectival, que apresenta, não obstante uma ligeira diferença no seu significado, como, por exemplo “roseta enorme” / “grande roseta”, implicando uma diferença no tamanho, e, por outro, a perífrase (“cujas pontas caíam para fora das abas, ao desdém”), transformada resumidamente por “grandes fitas caídas”. Por sua vez, a versão de Faure revela uma descrição elementar, eliminando a referência à roseta, contentando-se unicamente em salientar a forma do chapéu com os seus adornos (fitas). Esta descrição mantém essas características principais porque elas realçam a originalidade da indumentária.

O segundo parágrafo do *Mário*, acima transcrito, é composto por uma longa enumeração dos elementos constituintes do trajo envergado pelas camponesas, onde avultam, tal como no texto descritivo anterior, adjetivos e participípios que, acumulados, elaboram um texto descritivo bastante detalhado. Em contrapartida, os textos dramáticos, original e tradução, sintetizam, mais uma vez, o lado enumerativo da fonte, optando também por eliminar certos pormenores, nomeadamente as contas de ouro, os vasos e ramos. Um pormenor da tradução, acerca da característica do chapéu (“chapeau d’homme”), ausente nos outros textos, é necessário aos leitores/espectadores franceses para serem informados sobre a cultura e os costumes estrangeiros, como o caso da indumentária beirã. Aliás, Faure explicita com clareza, no início das didascálias, que uma romaria se assemelha ao *Pardon*. O tradutor escolheu clarificar o costume religioso beirão com todo o seu aparato, utilizando uma equivalência ou correspondência cultural adaptável ao contexto francês (a peregrinação bretã), para que o público destinatário pudesse compreender os costumes culturais do país estrangeiro. Procedeu de igual modo no que diz respeito à descrição das músicas que se encontram no terceiro parágrafo. Faure teve o cuidado de preservar a terminologia das danças (*Chula* – “dance lascive”), (*Ramalhada* – “danse du bouquet”) e (*Sapateado* – “espèce de bourrée”), explicando, por substituição, o significado de cada uma. Esta explicação limitada, que pode parecer um tanto evasiva, não se estende às técnicas, aos movimentos rítmicos ou à cadência das danças. Em nosso entender, a explicação francesa da “Chula” está um tanto exagerada e depreciativa, na medida em que não é uma dança corpo a corpo, com movimentos sensuais e/ou provocadores, tal como o faz entender a carga bastante depreciativa do adjectivo “lascivo”. No entanto, a “chula”, que evoca um desafio entre dois homens que inventam uma coreografia sapateada à volta de uma vara de madeira (símbolo fálico), pode evocar a competição dos machos pelas fêmeas. Neste contexto,

Faure optou, então, por traduzir esta dança consoante a imagem evocada, utilizando o termo “lascivo” que tem uma conotação sexual. Aliás, a tradução faz alusão a esse género de combate (“Beaucoup d’hommes portent le long bâton de coignassier, arme favorite des Portugais. Combat pittoresque de quelques jeunes gens avec ces bâtons”), afigurando-se como “não dito” nos outros textos, portanto omitido voluntariamente pelos autores portugueses que acharam talvez desnecessários tantos pormenores relativamente a uma dança que faz parte do seu folclore, logo conhecida do público da cultura de partida. Quanto à qualificação dos “requebros” como dança amorosa, podemos de facto relacioná-la com uma certa sensualidade nos movimentos. O termo “sapateado” foi adaptado com uma expressão quase equivalente na cultura de chegada (“bourrée”), sublinhada pelo vocábulo “espèce” que indica a dificuldade em assimilá-la à dança *auvergnate*, comparável à portuguesa. Com efeito, Faure procurou manter a principal particularidade das danças, idêntica a cada uma, que consiste num jogo rítmico dos pés e das pernas. Em suma, Faure tentou aproximar a cultura de partida da cultura de chegada, ora substituindo as danças populares por equivalências, ora explicando de forma simplificada o significado de cada uma, traduzindo-as por danças mais simples, tal como a ronda ou farândola.

Além dessas referências, o *Mário* alude, de igual modo, aos instrumentos musicais que marcam o ritmo das danças, de forma personificada (“Cantam as rabecas/ com sons de áspero desespero / as cravelhas desandam / O arco vai sempre correndo”). Nos textos dramáticos, porém, os instrumentos são relegados à sua simples função de objectos inanimados, diminuindo o efeito poético destes enunciados. Por simplificação na denominação dos instrumentos, Pinheiro Chagas refere-se unicamente às rabecas e utiliza um termo mais genérico para designar as cravelhas (“violas”) que, por sua vez, Faure, procedendo de igual modo, traduz por “guitare” e por “violon” as rabecas. A

rabeca aparenta-se, de facto, com o violino, distinguindo-se dele, porém, pelas suas medidas variáveis do braço, da sua afinação e da sua colocação adoptada pelo tocador, aliás reportado no texto-fonte²⁰². A cravelha, transformada por Pinheiro Chagas em “viola” e traduzida por “guitare” na versão francesa, foi substituída, então, por dois termos mais genéricos, o que dilata o campo semântico da palavra, na medida em que, na cultura e na língua francesas, não existe um termo bem definido para cada um desses instrumentos, dado particular da cultura lusitana. Na versão francesa, a referência às pequenas lojas de imagens beatas e lotarias acentua o lado religioso e festivo da romaria, onde o pitoresco, realçado pela alegria dos camponeses e o colorido dos seus trajes, se sobrepõe à tristeza e à roupa escura da morgadinha.

Este quadro bucólico patenteia-se no único espaço aberto (o largo da igreja) que se contrapõe aos dois espaços fechados onde se desenrola a intriga (a casa de Leonardo e o palácio). O esquema piramidal²⁰³ demonstra a simetria dos espaços em relação aos actos. Deste modo, o acto I relaciona-se com o acto V e o acto II com o IV, revelando uma correspondência ou analogia na componente principal da intriga: o encontro do par amoroso / o princípio do amor terrestre, por um lado e, por outro, o desencadeamento do amor respectivo / o obstáculo a esse amor. O espaço do acto III aparece isolado dos outros, na medida em que se revela ser o lugar propício à confissão do amor mútuo dos apaixonados, atingindo o seu paroxismo. Portanto, este acto crucial, por se encontrar a meio do drama, serve de ponto estratégico na estrutura dramática para, por um lado, expor os sentimentos dos heróis intensificados pela balada e, por outro, descontraír o público com o aparato festivo. Assim, o espectáculo, encaixando-se na acção dramática principal, em que várias personagens estão no palco falando e cantando umas após outras alternadamente por intermédio de réplicas curtas e excertos

²⁰² “O rosto do tocador, inclinado para a esquerda, segura a rabeca sobre o pescoço [...]” (in António da Silva Gaio, *op. cit.*, p.252).

²⁰³ Cf anexo 4.

de cantigas, serve de instrumento antitético baseado na alegria do arraial, contrapondo-se com a tristeza do par amoroso. O espectáculo, criando uma cor local, confere ao drama uma nota folclórica e realista por intermédio do colorido da indumentária regional dos camponeses e pelo ambiente da romaria, constituída de danças, cantos e música populares.

4.1.5. A balada

A balada, que se destaca do quadro festivo, complementa a progressão da acção por ocultar uma forte significação premonitória. A sua fonte popular *Conde Ninho*, recolhido primeiramente por Garrett no seu *Romanceiro*, é um romance tradicional pan-hispânico de grande difusão oral que relata, sob forma de uma fábula relacionada com o imaginário e mitos pan-europeus, o amor contrariado pela família de dois jovens de hierarquia nobiliárquica diferente, sendo este amor mais forte que a morte. Segundo a narrativa das variantes, o amor de dois jovens é contrariado pelo pai da donzela ou pela mãe desta. Por mandado parental, o conde Ninho é executado, levando na sua morte a amada. Ambos, reincarnados em árvores, são ceifados, e do sangue que deles jorra nascem dois pombos. A quadra cantada no acto III aparenta-se então àquela cantiga, na medida em que se trata de um amor impossível e indestrutível depois da morte. Os amantes, simbolizados por flores personificadas (roseiras) assemelham-se a Luís e Leonor que vão conhecer o mesmo destino trágico. De facto, o carácter fúnebre da quadra, expresso pelo vocábulo “campas”, a personificação do vento que embala os amantes e das roseiras dotadas de sentimentos nobres e amorosos, sugerem uma visão *plusquam* romântica de uma paixão exacerbada. Tal como o

espectáculo dentro da peça, a balada encaixa-se dentro na acção dramática principal, apresentando-se como uma *mise en abyme* discursiva de aspecto prospectivo. Com efeito, a balada, muito sugestiva em signos premonitórios, redobra a ficção, antecipando os acontecimentos posteriores que hão-de surgir num futuro próximo. Por analogia à fábula cantada, o destino do par amoroso é acentuado pelo *leitmotiv* da balada que aparecerá mais intensa no final da peça, como se fosse um apelo fatídico e funéreo da morte que Luís e Leonor irão encontrar. Tomada por um hino nupcial pela amada e ouvida pelos amantes aquando do seu encontro lírico, onde confessam mutuamente o seu amor, a balada preconiza a morte de ambos. O amor, que não pode ser consumido carnalmente a fim de conservar a sua imaculada pureza, só pode ser vivido noutro mundo, onde será guardada a sua essência mística. É por isso que o drama romântico condena à partida o amor dos apaixonados, porque só é genuíno e puro se não foram transgredidas as fronteiras do desejo físico. A fatalidade antiga, tal como os gregos a caracterizavam, reaparece neste drama e coloca Luís numa posição de desafio perante o infortúnio e a morte²⁰⁴. Mas já não são os deuses impiedosos que arbitram o destino dos heróis, são agora eles mesmos que decidem do seu infortúnio. Triste quadro aquele onde o casal morre, condenado pela fatalidade que ataca irascivelmente os homens que não conseguem escapar. Os heróis reencontram-se com a fatalidade antiga: eles perdem-se, dilaceram-se cegamente e lançam-se em perpétuos conflitos consigo mesmos e com os outros, destinando-se assim ao infortúnio. O casal segue um destino funesto e perde-se nos impulsos irresistíveis da paixão que não consegue dominar. O espectador só pode ter piedade ou comiseração para com aquele que se encontra perante a fatalidade do seu destino. Face à impotência em dominar os acontecimentos, a fatalidade cumpre-se

²⁰⁴ “Luiz: Ó meu doce amor! A canção a que tu chamaste o nosso hymno nupcial, só falla de núpcias no tumulto! Mas agora desafio a desgraça e a morte.” (in Acto III, cena 8, p.143) / Louis: (Attirant doucement à lui Leonor, qui appuie la tête sur son épaule.) - Ô mon amour, cette chanson, que tu appelles notre hymne nuptial, ne parle que de l’hyménée de la tombe!... Mais que m’important désormais le malheur et la mort !” (in v.f.: Acto III, cena 8, p.49).

inexoravelmente (Acto IV, cena 7), produzindo um aspecto trágico com as suas características inerentes (paixão, infortúnio, impotência, morte), tantos factores que confinam uma atmosfera patética²⁰⁵.

A música cénica identifica-se com a cena amorosa, acompanhando-a, sublinhando o seu lado lírico. Os sons melódicos que o par amoroso escuta com atenção adaptam-se à situação teatral e ao ambiente da cena, pois “a música ocasional deve acompanhar a acção e, num momento preciso, pode exprimir melhor que as palavras do actor a situação dramática”²⁰⁶. Muito intensa nos intermédios líricos, a música define um ambiente actuando sobre a sensibilidade, tendo como objectivo o de “criar no público um estado emotivo”²⁰⁷, reforçado pela complementaridade do cenário (o par amoroso encontra-se ao pé da cruz, outro elemento simbólico pertencente ao arquétipo cultural, implicando uma determinada associação com o sofrimento (a Paixão de Cristo), o sacrifício e, por extensão, a morte (amor e sofrimento máximo: morte e Ressurreição) e do jogo de luzes cénico (o claro-escuro). Assim, o espectador fica preso nas malhas do irracional, do imaginário, deixando-se levar pelas emoções, refugiando-se no mundo da ilusão total, que será quebrada no fim da peça quando a profecia da balada se concretizar, cumprindo o destino trágico dos amantes, anunciado no início do drama por índices premonitórios, espalhados ao longo das cenas e associados ao tema da fatalidade. De facto, presente desde a cena de exposição, ela aparece por intermédio de factores temporais e atmosféricos, tal como a escuridão da noite e o temporal, que têm ambos não só um valor referencial como anunciativo (premonição da morte / encontro tempestivo do par amoroso com o seu destino trágico)²⁰⁸. A noite, que ocupa

²⁰⁵ Lembramo-nos de uma situação idêntica produzida pelo som fatídico da trombeta em *Hernani*, a qual, ao tocar enquanto os amantes estão abraçados, recorda ao herói o seu juramento para com D. Ruy Gomez, juramento esse que o destina a morrer, por escolha própria.

²⁰⁶ Fernando Wagner, *Teoria e técnica teatral*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p.224.

²⁰⁷ Fernando Wagner, *op. cit.*, p.221.

²⁰⁸ “Luiz: Brrr... Que amável creaturinha com que eu me vou pôr em contacto!

grande parte no quadro temporal está, na literatura romântica, quase sempre associada à fatalidade e representa igualmente a confidente que presencia e testemunha o amor dos amantes. É sempre ao entardecer ou ao luar que o casal confessa a sua paixão desmedida ao som de uma melopeia envolvente que comove, reforçando o efeito catártico sobre o espectador. No seu sentido lato, tem um valor conotativo e inscreve-se numa área semântica que remete para a ideia de morte, avivada pela frequente presença do “claro-escuro” da cena. A sombra intensifica esta ideia de morte, tal como a aparição de Luís a vaguear sem rumo ao cair da noite como um fantasma²⁰⁹.

A morte encontra-se ao longo das inúmeras variantes da balada, cujo romance segue o mesmo protótipo de progressão, a saber:

- a) Poderes mágicos do canto e sedução da donzela por esse efeito encantatório.
- b) Perseguição de dois enamorados.
- c) Transformação tendente a uni-los.
- d) Vingança²¹⁰.

A variante portuguesa omite a última fase, substituindo-a com um final de carácter social moralizador. Este romance, que aparece sob uma forma melódica no acto III, apresenta uma estrutura muito simplificada, omitindo alguns pontos acima referidos. Transcrevemo-lo abaixo, junto com a sua tradução:

Mariquinhas, *olhando para o céu*: Como escureceu depressa! Que cerração tão negra!
Luiz, *voltando-se também a observar o horizonte*. A noite anuncia-se mal”. (In Acto I, cena 1, p.17) /
“Louis - Brr!...L’aimable créature ! Et dire qu’il va falloir entrer en relation avec elle.
Mariette (Regardant le ciel) - Comme la nuit est venue vite... Déjà l’obscurité est presque complète.
Louis (Observant aussi l’horizon) – Hum! La nuit s’annonce mal –” (v.f. : Acto I, cena 1, p.6).

²⁰⁹ “A scena conserva-se algum tempo deserta, vendo-se apenas a meio o vulto de Luiz à porta da igreja. Vae a descair a tarde, e o crupúsculo a cerrar-se [...]” (in Acto III, cena 7, p.137).

²¹⁰ Cf. Maria Aliete Dorcas Galhoz, “Transformações não Punitivas no Romance Tradicional *Conde Ninho* na Memória do Património Português”, in Revista *E.L.O., Estudos de Literatura Oral*, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, nº 3, 1997, p.61.

Poema breve baseado no romance <i>Conde Ninho</i>	Tradução francesa in <i>Mademoiselle de Valflor</i> de Henry Faure
<p>I)</p> <p>“Brotaram nas duas campas duas roseiras a par: e quando o vento as beijava iam-se as rosas beijar.</p> <p>As almas dos dois amantes alli se estão a abraçar. Tanto se amaram na terra! Não os quiz Deus apartar.” (p.142)</p>	<p>“Sur le tombeau de ces amants Ont fleuri deux rosiers charmants. Au ciel leurs âmes fiancées Ensemble se sont élancées; Ils s’aimaient tant qu’au Paradis Le bon Dieu les a réunis!” (p.49)</p>
<p>II)</p> <p>“Nas campas dos dois amantes brotam roseiras a par. Tanto se amaram na terra! Não os quiz Deus apartar!” (p.142)</p>	

Na primeira coluna, o segundo texto poético é uma síntese das quadras acima transcritas que, por razões cénicas, como indica Pinheiro Chagas em nota de rodapé²¹¹, tiverem de ser condensadas numa única quadra, preservando, não obstante, os elementos centrais do romance, ou seja: o lugar (“Nas campas”), as personagens (“dois amantes”), a reincarnação do par amoroso em planta (“roseira”), o fiel amor terrestre e, finalmente a sua vitória no além-mundo. A versão mais alongada, que iremos comparar com a sua tradução, elimina os temas das várias metamorfoses no jogo semântico dual, bem como os aspectos ligados à crença sagrada e aos poderes mágicos, tal como se encontram nas variantes mais desenvolvidas. O poema de Pinheiro Chagas apresenta duas quadras constituídas por versos de redondilha maior (sete sílabas) e rima cruzada e livre, aproximando-se, assim, da expressão popular oral. A estrutura formal simples e ingénua contrapõe-se com a organização mais lapidar do poema traduzido, composto de uma sextilha octossilábica com rimas emparelhadas, correspondendo, na poesia francesa, à tradição oral popular. As duas versões da balada abarcam a mesma carga simbólica,

²¹¹ Manuel Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, António Maria Pereira, 1924, p.142.

nitidamente presente no tema do amor mais forte que a morte. A sucessiva repetição do numeral “dois”, particularmente marcante na versão portuguesa²¹², exprime uma complementaridade na figura dos amantes que, nos dois poemas, são comparados a roseiras, as quais, por sua vez, simbolizam, por um lado, a reencarnação e o renascimento místico patente nas formas verbais “brotam” e “ont fleuri” das respectivas baladas e, por outro, a fidelidade, a união do par amoroso, representada pelo entrelaçamento dos ramos da planta nitidamente sugerida no poema de partida (“duas roseiras a par” / “leurs âmes fiancées”). As roseiras, metáfora dos amantes, são objecto de personificação em ambos os poemas com sentimentos e comportamento humanos²¹³. Nitidamente assinalado na versão francesa pelo verbo “élancer” e pelo sintagma nominal “au ciel”, o tema da libertação e da ascensão do par amoroso em direcção ao céu, caracterizado pelas almas (o que demonstra um estado místico), evoca a possibilidade de os amantes se amarem no Além sem entraves, graças ao apoio do Ser Divino que representa o poder absoluto. Assim, o fiel amor não pode ser separado, nem na terra nem no céu, tal como o amor de Luís e Leonor, contrariado pelas regras sociais, contra as quais o herói se revolta.

4.2. A combinação dos géneros e tons dramáticos de acordo com a poética romântica

4.2.1. O cómico e as suas diversas fontes

4.2.1.1. O cómico de situação

Tanto no drama de Pinheiro Chagas como na sua tradução, sobressai, como vimos, uma profunda preocupação com a desigualdade levantado por Luís. O seu

²¹² “Brotaram nas duas campas / duas roseiras a par / As almas dos dois amantes”.

²¹³ “iam-se as rosas beijar” / “deux rosiers charmants”.

desagrado, relativamente às divergências sociais, inicia-se na cena de exposição, aquando de uma terna conversa que mantém com a sua prima Mariquinhas. Esta, ao traçar o carácter da morgadinha, incita inconscientemente Luís a criticar ironicamente a natureza das fidalgas em prol da das mulheres do povo, indício fundamental das grandes linhas do conflito ameaçador.

A simetria cénica e dramática da cena de exposição releva de uma estratégia dramatológica assaz perspicaz que demonstra um jogo de diálogos que vai desenrolar-se num plano paralelo e distanciado cenicamente entre o duo dos cómicos (Leonardo/José Félix; Léonard/José Félix) e o dos líricos (Mariquinhas/Luís; Mariette/Louis). O discurso dos dois grupos vai-se alternando, amalgamando, de forma antitética, o género cómico com o género lírico e o grotesco com o sublime, conceito estético veementemente defendido por Victor Hugo no seu prefácio de *Cromwell* (1827), onde fundamentou as linhas principais da “teoria” romântica²¹⁴. O cómico aparece como fusão íntima de diferentes fontes: o cómico de situação e de caracteres, que era já um ingrediente fundamental das comédias molierescas, combinando com o cómico verbal e gestual, componentes principais da farsa e da *commedia dell’arte*. Esses géneros

²¹⁴ No seu manifesto da estética dramática, Hugo distingue três idades da humanidade com a sua respectiva expressão literária que acompanha a evolução humana: os tempos primitivos, antigos e modernos. Segundo Hugo, “le drame est un miroir où se réfléchit la nature” (in “Préface” de *Cromwell*), o que significa que existe uma ligação estreita entre a natureza e a arte, acrescentando ainda a aliança fundamental de ambas e a importância da cor local. Contudo, o que mais “revolucionou” neste manifesto foi a teoria dos contrários, que amalgama perfeitamente os géneros e tons dramáticos (tragédia e comédia / sublime e grotesco), infringindo desta forma as normas rígidas da dramaturgia clássica que separa distintamente os géneros literários. Uma outra novidade inserida por Hugo nos seus dramas foi a transformação radical da célebre regra das três unidades. De facto, a noção de duração e localização espaço-temporal encontra-se proscrita na sua teoria, bem como a verosimilhança e as conveniências clássicas, na medida em que Hugo atribui um tempo histórico superior às 24 horas, e confere um cenário com quadros diversificados, onde se desenvolve uma única acção. Esta unidade é mantida em defesa da coerência da obra dramática, portanto por razões estéticas. A fábula, situada num passado longínquo (pois é por intermédio deste recuo temporal que o público percebe melhor o presente em que vive), baseia-se num tema histórico, geralmente de carácter exótico, desenrolando-se em países culturalmente distintos da França e de vivas tradições, onde Hugo procura valorizar a “cor local”. De notar igualmente a importante referência à reivindicação da liberdade do verso e da liberdade de criação artística associadas à liberdade política e social, como assinala a citação seguinte: “[...] le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l’art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d’un même pas tous les esprits conséquents et logiques” (in Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2001, p.120 sgg).

cômicos, além de terem como objectivo o de fazer rir, revestem-se de uma clara intenção de denunciar os abusos da classe dirigente e/ou endinheirada. Assim, o riso, *castigat ridendo mores*, tem não só uma função terapêutica, como também remete para uma forte crítica social. N'A *Morgadinha* e na sua tradução, o cómico de situação aparece logo na cena de exposição, quando Leonardo, mau perdedor, deita o jogo ao chão, para desespero do seu parceiro, José Félix. Na mesma cena, este cómico também se destaca aquando do episódio do beijo “sonoro”, dado por Luís a Mariquinhas e ouvido pelas duas outras personagens. Daí vai resultar um pequeno quiproquó, logo explicado humildemente por Mariquinhas a seu pai, o qual, ofendido pelo comportamento ousado de Luís e depois sossegado, decide dar a sua filha uma “lição de namoro”²¹⁵. O cómico verbal justapõe-se então ao cómico de situação, o que provoca duplamente um efeito burlesco²¹⁶, cada vez mais presente quando Leonardo relata a sua experiência amorosa com a mãe de Mariquinhas, aquando do seu primeiro encontro com ela, encontro esse hilariante na sua forma de conquistar o coração da jovem que iria ser sua esposa, e atinge o seu paroxismo com um aparte que revela uma secreta conivência com o público.

A cena 5 do acto III de ambas as versões põe também em relevo estes tipos cômicos. Desta vez, Leonardo está na companhia de Pedro Paulo (Pierre-Paul), tio de Leonor (Léonor). Ambos, formando um par jocoso, discutem ansiosamente o comportamento dos seus respectivos sobrinhos. O cómico verbal reside na enunciação das mesmas ideias proferidas paralelamente e de modo idêntico, acompanhadas com gestos análogos expressos pelas personagens²¹⁷. Esses intermédios cômicos aparecem de forma intercalar entre cenas fortemente satíricas, a fim de atenuar, por um lado, a

²¹⁵ Acto I, cena 3, p.36 / v.f. : Acto I, cena 3, p.12.

²¹⁶ Acto I, cena 3, p.37 / v.f. : Acto I, cena 3, pp. 12–12 [verso].

²¹⁷ Acto III, cena 5, pp.133-135 / v.f. : Acto III, cena 5, pp. 45-45 [verso].

pesada tensão dramática e, por outro, acalmar os espíritos fervilhantes do público, o qual poderia discordar das depreciações insinuadas sobre as castas nobres.

4.2.1.2. O cómico de carácter nas personagens secundárias

Esta sociedade de ordens está também subtilmente caricaturada pelo cómico de carácter, focalizado em Pedro Paulo, Rodrigo (Rodrigue) e Frei João Ignácio (Dom Ignacio), paralelamente com a caricatura campesina, representada por Leonardo. A alcunha “monumento gótico” / “monument gothique”, metáfora atribuída pelo marquês de Pombal, mostra Pedro Paulo como uma personagem obtusa, incapaz de reflectir seriamente sobre um assunto de elevada importância. A sua total ignorância em matéria artística, cultural e literária tende a ridiculizar e a denegrir a imagem da classe elevada que, insinuantemente, parece também inculta e preocupada unicamente com as bisbilhotices do reino (como demonstra o episódio do incidente diplomático relatado por Rodrigo). Mas a crítica vai mais longe ainda e atinge o auge da sátira profunda aquando de uma breve alusão à inutilidade dos pré-requisitos primários da alfabetização²¹⁸. A posição da classe elevada em relação ao fenómeno cultural no domínio do teatro também é alvo de crítica. Com efeito, as personagens fidalgas (exceptuando Leonor) e a figura clerical do drama, ao concordarem com as medidas preventivas da rainha D. Maria I na proibição do elenco feminino no palco, mostram, por um lado, a constante perseguição aos artistas de teatro e, por outro, a revolta, por

²¹⁸ Acto II, cena 8, p.93 / v.f. : Acto II, cena 8, p.30 [verso].

consequente, do dramaturgo que se indigna com as restrições que vieram prejudicar a produção literária e a representação teatral²¹⁹.

O filho de Pedro Paulo, o jovem marialva imbuído de “etiqueta”, caracteriza a juventude nobre satirizada por Pinheiro Chagas. Faz-se alusão ao ridículo do preciosismo da sua linguagem e maneiras, nutrido pelos cultistas do movimento arcádico²²⁰. Na tradução francesa, Faure suprimiu o trecho referido abaixo, em nota de rodapé, sem alterar a qualidade e o sentido da peça. Em França, na época em que ele traduziu o drama de Pinheiro Chagas, a querela entre os conservadores da escola neoclássica e os românticos já não era assunto de discórdia. Pelas suas revolucionárias inovações dramáticas, a corrente romântica francesa tinha conseguido derrotar décadas de tradição convencionalista literária, enquanto em Portugal, apesar do incremento do movimento romântico, existia ainda, no início de Oitocentos, uma certa inclinação pelo neoclassicismo, presente na formação literária dos mais ilustres poetas portugueses, que se prolongava ao longo dos seus percursos literários. Deste modo, Faure considerou esta parte inútil, ao invés de Pinheiro Chagas, que quis, em certa medida, condenar o hiperbolismo dos conceitos arcádicos, mas não o movimento propriamente dito.

Lugar-comum teatral, o clero também não é poupado à severa crítica, sob a figura de Frei João Ignácio. O padre, desenhado com atributos negativos, o que lhe confere um aspecto pouco louvável, aparece como um presunçoso de falsa modéstia,

²¹⁹ Acto II, cena 8, pp.88-89 e pp.91-92 / v.f. : Acto II, cena 8, p.28 [verso]-29-29 [verso]-30.

²²⁰ “*Mariquinhas*: [...] eu envergonho-me de o encontrar. Pois o tal senhor Fileno...

Luiz, espantado: O filho do juiz de fora chama-se Fileno ?

Mariquinhas: nada; o nome d’elle é Felizardo; mas não quer que lhe chamem senão Fileno. Diz que é o seu nome de pastor. Eu não sei que elle seja pastor; nunca o vi guardar cabras nem ovelhas... Como anda sempre a falar nos cysnes do Parnaso, já me lembrou se elle no tal Parnaso guardaria cysnes.

Luiz, com gravidade cómica: Eu te digo! Elle no Parnaso naturalmente o que guarda são perús.

Mariquinhas, sem perceber: Ah! (*Continuando*) Pois o filho do sonhor juiz de fora encontrou uma vez a morgadinha a cavallo. Approximou-se d’ella e disse-lhe com toda a galanteria... [...]” (Acto I, cena 1, pp.18-19) / “*Mariette* – [...] C’est un grand ennui pour moi que de le rencontrer... Et bien! Un jour, il trouve mademoiselle de Valflor, qui se promenait à cheval, suivant sa coutume; il s’approche, et il lui dit d’un ton de fine galanterie [...]” (v.f. : Acto I, cena 1, p.6 [verso]).

cujo comportamento paradoxal é resumidamente retratado nas didascálias²²¹. Na tradução, as indicações cénicas do aparato do padre mantêm-se idênticas. O facto de surgir munido de óculos de cor (“conserves”) realça a sua preocupação com a moda, o que reforça a sua imagem vaidosa.

Gostando de ser o centro das atenções, o padre não hesita em entoar uma canção popular (*Mulatinhas da Bahia / Les brunes filles de Bahia*), o que revela uma certa conotação “libertina”, totalmente desadequada à seriedade e piedade do seu ofício e ao seu voto de castidade. No tocante à educação pedagógica das mulheres, Frei João Ignacio discorda que se lhes dê uma grande liberdade intelectual, opinião discriminatória, na medida em que acaba por inferiorizar o sexo feminino, assim facilmente manipulável. Além disso, gaba-se de ter dado a Leonor uma excelente educação moral, prova irrefutável do seu carácter tartufista, onde surge desmascarado o artifício da sua personalidade²²². Esta caracterização negativa, retratada de igual modo nas duas versões, reflecte-se num argumento depreciativo de Luís contra a religião: “A religião é a cadeia das superstições com que se escravizam os povos, e para os grandes é muitas vezes a protectora... da levandade”²²³. As frases do padre, iniciadas pelo *leitmotiv* “distingo” e quase inacabadas (uso de reticências no texto), ilustram um discurso isento de argumentação, de raciocínio lógico que, assente numa trama desmalhada, não consegue nem cativar, nem manter um público atento, e nem justificar ou explicar dúvidas a respeito de homenagens religiosas.

Se os dirigentes da classe nobiliárquica são alvo de fortes críticas, o povo também não escapa à crítica, contudo menos severa, sob os traços cómicos de Leonardo.

²²¹ “Fr. João Ignacio, *maneiras hypocritas temperadas por certas pretensões a elegância, manifestadas no apuro do traje, e no modo adamado de cumprimentar. Usa óculos. Ainda meio enleiado no chaile, faz o cumprimento de rigor ‘pé atrás, segundo a moda’, e vai a principiar*” (Acto II, cena 6, pp.80-81) / D. Théréza – D. Ignacio (Il a des allures étudiées, certaines prétentions à l’élégance dans son costume et sa manière de saluer. Il porte des conserves.). (v.f. : Acto II, cena 6, p.25 [verso]-26.

²²² Acto II, cena 6, p.81 / (v.f. : Acto II, cena 6, p.26).

²²³ Acto I, cena 6, p.53 / v.f. : Acto I, cena 6, p.17 [verso]-18.

Este, no drama original como na tradução, é um campesino fiel à sociedade de ordens pela qual tem uma devoção inalterável. Parece um tanto rude e tolinho, mas sabe manter uma postura digna e séria quando se trata de assuntos graves.

4.2.2. O lirismo trágico do triângulo amoroso

Tanto no texto de partida como no de chegada, elevam-se os duos trágicos e líricos entre as personagens do triângulo amoroso (Mariquinhas/Luís/Leonor) face aos diálogos cómicos. A relação entre os primos (Mariquinhas/Luís) envolve, para ele, sentimentos exclusivamente fraternais, ao contrário do amor apaixonado que ele sente por Leonor. Na literatura romântica, a mulher é representada sob a dicotomia anjo/demónio, o que se reflecte, neste drama e na tradução, nas figuras respectivas de Mariquinhas e Leonor. Filha de Leonardo, lavrador, a primeira aparece, por várias vezes, retratada, nas duas versões, como um “anjo”²²⁴, quer pela inocência da sua juventude²²⁵, iluminada pelos raios do sol, quer pelo seu feitio bondoso. Sensível e delicada, ela incarna o estereótipo da mulher fraca com um carácter infantil, mas não escapa ao ciúme²²⁶. Com efeito, Mariquinhas, embora se confine numa espécie de inferioridade feminina, sabe usar de mil coragens para enfrentar Leonor, pela qual sente um profundo respeito e fascínio²²⁷. No último acto do drama e da sua tradução, as duas rivais confrontam-se e cada uma confessa o seu amor respectivo para com Luís. Num grito de desespero, Mariquinhas revolta-se, tenta em vão defender os seus sentimentos, mas, convencida pela argumentação ardente de Leonor, cede às suas súplicas e deixa-a

²²⁴ Acto I, cena 1, pp.22 e 29 / v.f. : Acto I, cena 1, pp.7 [verso] e 9 [verso]-10.

²²⁵ Acto I, cena 1, p.13 / v.f. : Acto I, cena 1, pp.4 [verso]-5.

²²⁶ Acto V, cena 3, p.186 / Acto V, cena 3, pp.65-65 [verso].

²²⁷ Acto I, cena 1, p.16 / v.f. : Acto I, cena 1, p.6.

ver Luís a sós, pretextando ir chamar o médico. Com este gesto altruísta, a bondosa Mariquinhas, superando o seu ciúme, permite que Luís morra nos braços da amada e seja feliz no seu último momento.

Ao invés de Mariquinhas, Leonor apresenta-se, à partida, como uma mulher insolente, demoníaca quase, conforme o dito de Leonardo. De facto, Leonor, morgadinha de Valflor, órfã de pai, é-nos apresentada através do retrato físico-psicológico pintado por Mariquinhas, desde logo na cena de exposição do texto original bem como do texto segundo. O público, tal como Luís, preso na ilusão, fica deliciosamente surpreendido ao descobrir a sua verdadeira identidade, sendo esta rotura provocada por um golpe de teatro introduzido por Leonardo que, apesar de se ver também atrapalhado, acaba com esta cena de engano. Com efeito, quanto maior é a realidade, maior é a ilusão que, segundo Stendhal²²⁸, se configura ora como uma “ilusão completa” ou “perfeita” (o público deixa-se envolver no jogo teatral, embora sem participar na acção dramática), ora como uma “ilusão parcial” que é “celle que goûte habituellement le spectateur, [qui] fonctionne comme une forme privilégiée de dénégation”²²⁹ ou seja, é uma visão de uma realidade fictícia que o espectador geralmente reconhece. Deleitando-se ao ver o espectáculo, o público tem consciência que aquilo que está a ver é fruto de uma reprodução fingida do real, desempenhada por actores, cujo papel imaginário é criado para ser representado diante dele à procura de divertimento. Continuando a sua reflexão, Stendhal, definindo o conceito da ilusão, insiste sobre o facto de que

“ [...] avoir des illusions, être dans l’illusion, signifie se tromper, à ce que dit le dictionnaire de l’Académie. Une illusion, dit M. Guizot, est l’effet d’une chose ou d’une idée qui nous déçoit par une apparence trompeuse. Illusion signifie donc l’action d’un homme qui croit la chose qui n’est pas, comme dans les rêves, par

²²⁸ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, L’Harmattan, Les Introuvables, 1993.

²²⁹ Marie Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, p.27.

exemple. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène"²³⁰.

Leonor revela ser uma pessoa destemida, cheia de energia, dotada de uma forte personalidade, que desrespeita a etiqueta: Cavalgando sozinha nas florestas, disfarçada de homem, ela oculta a sua identidade, enganando Luís desde o Acto I do drama de partida e do drama de chegada. Muito apreciado no teatro clássico e romântico, o equívoco pode incidir sobre vários índices, tal como um gesto, uma palavra ou uma situação rocambolesca. Nesta cena de engano, o espectador partilha este equívoco com Luís e ilude-se com a aparência da morgadinha. Ela faz prova de uma virilidade feminina e de imponência quando se trata de defender o orgulho dos seus antepassados. Tem uma concepção de um mundo abolido, onde primam os valores feudais, a saudade do passado histórico idealizado, onde a nobreza de outrora se revestia de virtude, glória e honra. Revoltada contra a insurreição de Luís, Leonor encarna-se na sua luta em defender a sua classe e recusa qualquer afronta. Rancorosa e orgulhosa, apesar das desculpas de Luís, ainda magoada pelas suas "injúrias", ela continua a atacar ferozmente, ofendendo cruelmente a dignidade de Luís. Este furor traduz um excesso, uma fúria indomável que também se apodera de Luís. Os dois aplicam-na numa efusão enfática de réplicas fustigantes, aquando dos seus encontros. Contudo, é com grande lucidez e franqueza que Leonor admite, não sem amargura e revolta, a superioridade intelectual e cultural de Luís, que ultrapassa a da jovem nobreza que despreza os valores tradicionais²³¹. Por ser também um sentimento passional, este ódio que ela pensa nutrir por Luís é, por vezes, muito mais arrebatador do que o amor. Aliás, impotente face ao amor ardente aliado a doces sentimentos excessivos, Leonor rende-se à sua dominação: ela vai sofrer então uma mudança radical, transformando-se psicologicamente a partir

²³⁰ Stendhal, *op. cit.*, p.13.

²³¹ Acto II, cena 10, p.103 / v.f. : Acto II, cena 10, p.34.

do Acto III do texto original e segundo, aquando de um arraial na aldeia: de uma menina arrogante e mimada, para uma mulher sensível, altruísta e bondosa, Leonor vai ser uma vítima do amor, sofrendo do seu excesso passional, causa do seu sofrimento mortal. Nesta fase de metamorfose, os seus atributos positivos aproximam-se dos de Mariquinhas (Leonor converte-se num anjo). A sua transformação estende-se até ao vestuário, que reflecte o carácter das personagens. De todo o elenco, tirando o padre e os camponeses, Leonor é a única personagem à qual são atribuídas indicações sobre o vestuário. Ao longo do drama, vemo-la vestida quatro vezes de maneira diferente: no primeiro acto de ambos os textos, o fato de cavaleiro provoca uma certa confusão acerca da sua identidade e sugere um carácter forte. No acto II, aquando da festa de anos da mãe, a jovem endossa um vestido um pouco ousado mas na moda, pois a mãe insiste, mas em vão, em cobrir os ombros da filha com um xaile. Relegada à sua posição de fidalga, Leonor resplandece em toda a sua frescura, juventude e desenvoltura (atira o xaile sobre a cabeça do padre), atributos que fascinam Luís. No acto III, em contraponto com o vestuário das camponesas, Leonor traz um vestido preto como se fosse de luto. O sombrio da roupa corresponde ao seu estado de espírito: o amor nutrido por Luís mergulha-a numa profunda tristeza e contribui para um amadurecimento que a leva a encarar as coisas sob um ângulo mais caritativo e ponderado. Finalmente, no último acto, ela aparece “vestida simplesmente e um tanto em desordem, como quem saiu à pressa e desvairada”²³². A sua voz “sacudida e febril”²³³ complementa o aspecto lamentável em que se encontra: perdida, atormentada, doente, quase às portas da morte, numa postura ofeliana, traduzindo a loucura e a alucinação.

²³² Acto V, cena 4, p.187 / v.f. : Acto V, cena 4, pp.65 [verso].

²³³ Acto V, cena 4, p.187 / v.f.: Acto V, cena 4, p.66.

Ao contrário de Leonor, cuja personalidade muda aos poucos numa ascensão positiva²³⁴, Luís vive num imobilismo e desânimo constantes, que o levam a desistir dos seus sonhos terrestres, concretizáveis só na morte. Nos seus solilóquios, tal como Leonor, ele exterioriza os seus sentimentos, as suas certezas e dúvidas em tiradas inflamadas, salientadas por gestos expressivos que marcam a dor ou o desespero: por várias vezes, Luís tem a mesma postura quando evoca o pranto da paixão ou quando se encaminha para uma visão introspectiva, realçando um subjectivismo aguçado (recurso a orações interrogativas), que marcam as suas dúvidas, traço comum no herói romântico, realçado por uma expressão corporal (conserva sempre a cabeça encostada à mão). A postura adoptada por Luís, tanto no texto de partida como no de chegada, indica o seu estado psicológico no momento presente, revelando uma certa tristeza, uma auto-reflexão ao mesmo tempo confusa e plangente. Aplicando o “verbo” ao “corpo”²³⁵, a palavra às tonalidades emocionais (componentes indissociáveis que formam uma unidade dialéctica) através de signos paralinguísticos faciais, corporais e/ou gestuais, a personagem exprime pujantemente o que de mais sublime a valoriza: o dilacerante sofrimento de indecisão e de culpa, gerado pelo excesso de paixão e orientado pela fatalidade que a leva no caminho da loucura e/ou da morte. A extrema tensão trágica é igualmente traduzida pela *arte oratória*, proferida pelas personagens que declamam com fervor aquele tormento incontrolável, no intuito de provocar um efeito catártico. Nesta mesma linha, Leonor exalta também esta triste melancolia de causa indefinida, característica basilar do *mal do século*²³⁶ da época romântica. Tal como a sua amada,

²³⁴ Na literatura francesa, vemos em *Hernani* um caso semelhante de transformação psicológica. De facto, Hugo pinta a figura do rei D. Carlos desprovida de qualidades, semelhantes a um homem depravado em busca de conquistas femininas e não um rei digno do seu título e da sua função monárquica. Contudo, é a partir do acto IV, cena 2, após o seu solilóquio no túmulo de Carlos Magno, que o monarca sofrerá uma transformação, tanto a nível psicológico como hierárquico: ele será clemente ao perdoar aos conjurados, inclusive a Hernani, cujo casamento com Doña Sol ele abençoará e passará de rei a imperador.

²³⁵ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p.151.

²³⁶ “Leonor: [...] Inundava-me uma tristeza immensa, tristeza vaga, sem motivo, que tantas vezes me salteia, que me punge e me delicia. D’onde ella nasce não sei; mas ao chegar a noite, pesada e escura,

Luís demonstra um fulgor intenso em defender o seu ideário ou em exprimir o tumultuo das paixões, revelando um carácter efusivo que toca o frenesi, revestindo quase a sombria panóplia da violência²³⁷.

O sentimento amoroso entre Leonor e Luís será confessado um ao outro e aos olhos dos espectadores a partir do acto IV de ambos os textos. Depois da tempestade da cena de exposição, onde tudo começou por um quiproquó, a serenidade foi posando sobre este casal que declama os seus tormentos passionais. Nos seus diálogos, os dois amantes lançam-se num voo exaltado para sonharem acordados com uma vida livre a dois, sem preconceitos nem divergências sociais. Cegos diante da realidade que os rodeia, vivem de ilusões, de esperanças quiméricas num mundo de *trompe-l'œil*. Contudo, esta visão, partilhada entre os dois jovens, vai ser apagada por Luís, quando opta por desistir de Leonor. Porque impossível e condenado em terra, o amor só pode trazer sofrimento numa esperança dilacerada e só pode ser vivido para além da morte. Por conseguinte, vítima de uma força dominante e fortemente marcado pelas diferenças sociais, o homem é fatalmente votado à desgraça e à morte, reflexo pessimista herdado da dramaturgia clássica. Na literatura portuguesa e estrangeira avultam casos semelhantes, obedecendo à poética romântica, que condena, no final do drama, o par amoroso. No *Amor de perdição* de Camilo, por exemplo, encontrámos o mesmo triângulo amoroso que gira à volta de duas figuras femininas (Teresa e Mariana) e uma masculina (Simão), que sofreram o mesmo trágico desfecho, tal como Romeu e Julieta e Hernani e Doña Sol, entre outros, todas vítimas da fatalidade e da desgraça, onde “o amor e a morte [se] reuniam no mesmo processo mental e sentimental que é um

corriam-me pelas faces as lágrimas em fio.[...]” (Acto I, cena 9, pp.61-61) / “ Léonor – [...] Je me sentais envahir par une immense tristesse, une tristesse vague et sans motif, qui s’empare souvent de moi, à la fois pénible et délicateuse. D’où vient-elle? Je ne sais; mais quand la nuit arrive, sombre et pesante, un ruisseau de larmes inonde mon visage [...]” (v.f. : Acto I, cena 9, p.20).

²³⁷ Acto II, cena 14, p.116 / v.f. : Acto II, cena 14, p.39.

processo ultra-romântico”²³⁸, aliás expresso n’A *Morgadinha* num jogo de ilusão intermitente entre o real e irreal. No final do drama original, no entanto, só Luís conhece a morte. Não existe nenhum indício indicando que Leonor também terá o mesmo fim, enquanto o final modificado na versão francesa do drama alude a uma morte provável.

4.3. O jogo da ilusão no sonho

4.3.1. O sonho acordado de Luís e o seu regresso à realidade

“Sonhos meus, suaves sonhos,
Sois melhores que a verdade;
Quando sonho, sou ditosa,
Sem o ser na realidade.”
(Marquesa de Alorna, *Sonho*)

N’A *Morgadinha de Valflor*, toda a acção dramática gira em torno da ilusão, sendo o “sonho acordado” o recurso mais utilizado para realçar a dicotomia real / irreal, ou seja, realidade/sonho, retratada principalmente nos solilóquios, pois esta forma discursiva permite “l’expression lyrique d’un sentiment”²³⁹, a confissão das emoções prolixas, além de servir de meio de reflexão e de análise na tomada de decisões, que afectará o desenrolar da acção dramática. O que mais valoriza o solilóquio é aquela capacidade em revelar as várias reacções afectivas que entram num perpétuo conflito psicológico, exteriorizado pela personagem. Nas duas peças, os solilóquios, mais presentes no discurso de Luís, apresentam a temática do “sonho acordado”, que se projecta alternadamente em dois níveis: o primeiro (nível I) abrange o mundo da realidade, da consciência objectiva, onde a razão se sobrepõe ao impulso, ao delírio. É o mundo onde a personagem está “acordada”, capaz de enfrentar a realidade e resolver diligentemente os dilemas quotidianos. O segundo (nível II) referencia-se ao mundo da

²³⁸ José-Augusto França, *O romantismo em Portugal. Estudos de factos socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p.288.

²³⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1997, p.246.

ilusão, do sonho, dos pensamentos utópicos. É o estádio imaginário da consciência, onde a personagem visualiza imagens vagas, ambíguas, semi-abstractas que se acumulam e se sucedem por intermédio do pensamento. Essas percepções visuais são representações imaginárias da personagem e pertencem a um mundo fantástico, onírico, no qual não existem relações com a realidade objectiva, pois a “imaginação é o campo das representações de um indivíduo, discordantes do mundo objectivo”²⁴⁰. Luís, desde o primeiro acto²⁴¹ do drama de partida e de chegada, está sozinho e enceta um monólogo, cujo discurso está assente num momento real que acabou de acontecer: o beijo furtivo dado a Mariquinhas por Luís, que Leonardo interpreta como indício de um futuro casamento. Logo depois desta recordação, Luís mergulha no mundo da imaginação e o seu espírito começa a vaguear. A percepção sensorial favorece e estimula a imaginação, pois é por intermédio do temporal, quando o vento parece lamento e a chuva murmúrio, que a imaginação desencadeia imagens ilusórias. Assim, este condicionamento incita Luís a visionar um quadro caloroso, onde a felicidade da família está protegida contra as procelas de vária ordem. Mas esta agradável imagem é logo apagada, pois Luís volta à dura realidade, na qual este sonho lhe parece inconcebível. A sua vã e imperiosa tentativa de apaziguar os seus impulsos, traduzida por orações afirmativas e exclamativas e ainda realçada pelo uso de verbos no modo imperativo, marca o comportamento perturbado de Luís que “passeia agitado”. Mas ele recai no mundo da ilusão (nível II) para reviver reminiscências passadas. Recorda e visualiza uma cena, cuja descrição mnémica se transforma numa vivência imaginativa. O sujeito da enunciação desdobra-se em dois “eus”. Por um lado, o primeiro “eu” (Luís) é assimilado ao emissor da mensagem verbalizada, enquanto o segundo “eu” (o seu alter-ego) tem função de destinatário. Assim, o primeiro “eu” interroga e fala constantemente

²⁴⁰ William Stern, *Psicologia geral*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p.426.

²⁴¹ Acto I, cena 5, p.41 / v.f. : Acto I, cena 5, p.13 [verso]-14 [verso].

com o seu alter-ego, definido pelos pronomes da segunda pessoa do singular. Apercebemo-nos de que o alter-ego de Luís está descrito como se fosse uma silhueta indistinguível, sem personalidade nem identidade, vivendo à margem da sociedade. Mais acentuado no texto original, aparece como um vulto fantasmagórico, condenado às chamas da juventude²⁴², que pertence a um mundo lúgubre, sombrio, tal como mostram os qualificativos e substantivos “obscuro” / “obscur” ; “sombra” / “ombre” ; “trevas” / “nuit”). A descrição antitética, apresentada alternativamente nas duas versões, coloca em contraponto a caracterização depreciativa do alter-ego de Luís e a imagem embelezada e luminosa das beldades que aprofunda a noção do sonho obnubilado²⁴³. Essas mulheres divinizadas²⁴⁴ e intocáveis, cuja imagem voluptuosa e sensual contrasta com o rosto sereno e angélico de Mariquinhas (representativa da quietude do doce lar), assombram o espírito fervilhante do alter-ego de Luís. À imagem dessas mulheres, Luís imagina Leonor endeusada, como um fruto de uma criação imaginária idealizada pelos seus desejos e imaginação. A descrição que Luís faz dela gira à volta de uma visão abstracta, fugaz, nunca como a pessoa real com quem fala²⁴⁵. A transformação psicológica de Leonor concretizará o seu sonho idealizado. Assim, desde que Luís a conheceu, o seu mundo imaginário começou a tornar-se verdadeiro aos seus olhos, mas é uma realidade subjectiva vivida somente por ele e não pelos outros. O seu mundo imaginário solidifica-se e ganha uma estruturação bem definida que, em seu entender, é plausível concretizar no mundo real. Ele fecha-se nesta obstinação sofista e transforma

²⁴² Cf. : “sumir-te nas trevas” / “e com os lábios mais calcinados pelas sedes devoradoras dos vinte annos?” (Acto I, cena 5, p.42 / “rentrais-tu ensuite dans ta nuit” ; “et sur tes lèvres desséchées, la soif ardente de la vingtième année?” (v.f. : Acto I, cena 5, p.14).

²⁴³ Cf. : “rasto de luz e de perfume” / “nuvem resplandesciente de rendas e de diamantes” / “Hombros de neve” (Acto I, cena 5, p.42) / “une aureole de lumière, une traînée d’enivrants parfums” / “des femmes divines enveloppées d’un nuage de dentelles, constellées de diamants” / “épaules de neige” (v.f. : Acto I, cena 5, p.14).

²⁴⁴ Cf. : “essas mulheres olympicas” / “Aéreas sylphides” (Acto I, cena 5, p.42) / “femmes divines” (Acto I, scène 5, p.14)

²⁴⁵ Acto III, cena 7, p.137 (v.f. : Acto III, cena 7, pp.46-47); Acto III, cena 8, p.139 (v.f. : Acto III, cena 8, pp.47-48); Acto IV, cena 3, pp.160-161 (v.f. : Acto IV, cena 3, pp.55 [verso]-56).

por completo a realidade em que vive e actua. Não existe, então, qualquer fronteira entre o seu mundo imaginário e a realidade, correndo o risco de se deparar com problemas e conflitos provindos da dureza do mundo exterior e das exigências da sociedade. É por isso que, quando exige a devolução do seu poema, sarcasticamente recusado por Leonor, Luís faz prova de violência e de raiva incontroláveis²⁴⁶. Aliás, o seu comportamento varia constantemente entre a submissão e a revolta, resultado do seu frenesim, revelado tanto verbal como gestualmente. O seu amor-próprio e a sua dignidade feridos desencadeiam impulsos de fúria que logo a seguir se transformam em angústias e remorsos, revelados sob uma forma psicossomática (pensamentos preocupados, sintomas fisiológicos da ansiedade). Deste modo, Luís vive num mundo fechado, fantasioso, tornando-se, de certo modo, ensimesmado. Por conseguinte, Luís não tem uma consciência objectiva da realidade, assemelhando-se a um louco, devido às constantes emoções turbulentas e pensamentos obsessivos. Aliás, a isotopia da loucura está constantemente presente ao longo das duas versões (“louca chamma” [p.66] / “feu insensé [p.21 verso] ; “loucura”[pp.158, 161] / “folie” [39 verso, 54 verso, 56] ; “louco” [pp.117, 138, 163, 164] / “fou” [pp.39, 39 verso, 57] ; “enlouqueço” [p.161] / “je deviens fou” [p.56] ; “a pouca razão que me resta” [p.174] / “le peu de raison qui me reste” [p.61] ; “loucamente” [p.174] / “follement” [p.61 verso]), actuando como se a razão se tivesse sumido de repente, afectando, desta forma, o seu carácter emocional e o do público, porque, como afirma Forestier, “montrer des personnages en proie à la folie et qui ne laissent pas cependant d’avoir des instants d’une extrême lucidité produit chez les spectateurs un sentiment d’incertitude sur leur propre raison; de même, mettre des héros en situation de ne plus savoir s’ils rêvent ou s’ils sont éveillés renforce chez le

²⁴⁶ Acto II, cena 14, p.116 / v.f. : Acto II, cena 14, p.38 [verso].

public l'impression que la vie est un songe"²⁴⁷. Este momento de sonho desperto é quebrado pelo estrondo (servindo mais uma vez de estímulo auditivo e mnémico) e pela chegada inopinada de Leonor que provocam o regresso à realidade concreta. Assim, o som barulhento, além de funcionar como chave principal para entrar e sair do mundo do sonho, torna-se um elemento propício para acentuar a atmosfera envolvente de mistério que, reproduzido pela sonoplastia, reforça o efeito onírico. Observámos que, na sua versão, Faure mantém tanto os aspectos psicológicos acima definidos como os efeitos cénicos, tendo sempre a preocupação de seguir o conceito de fidelidade.

A meio da estrutura interna da peça, Luís e o público deparam-se com a cruel realidade. Ao longo do drama até à cena 9 do acto III, Luís tinha-se refugiado no seu mundo de alucinações até ao momento em que Leonardo, descobrindo a paixão do seu sobrinho pela morgadinha, decide chamá-lo à razão. Na sua tentativa de dissuadi-lo, Leonardo, que até agora cumpria um papel de provinciano tolo, é-nos apresentado sob uma faceta casuística. Evoca, então, a inverosimilhança da situação, a loucura do projecto de fuga e as suas terríveis consequências. A sua tirada, de carácter profundamente moralizador e patético, sugere uma visão pessimista do futuro de Luís com Leonor. O quadro melodramático esboçado por Leonardo é pré-vivenciado e antecipado de forma extremamente concreta. Vai então provocar uma ruptura da ilusão vivida por Luís, que se apercebe da dura realidade²⁴⁸. Luís, depois de viver no seu mundo fantasiado, acorda e sai da sua letargia para voltar à realidade e enfrentar as vicissitudes do mundo real²⁴⁹. Ele mesmo reconhece o seu erro e tem consciência de uma nova realidade²⁵⁰. A influência de Leonardo tende a forçar Luís a respeitar a

²⁴⁷ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre, sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996, p.228.

²⁴⁸ Acto III, cena 11, p.151 / v.f. : Acto III, cena 11, p.51 [verso].

²⁴⁹ Acto III, cena 11, p.152 / v.f. : Acto III, cena 11, p.52.

²⁵⁰ Acto IV, cena 3, pp.160-161 / v.f. : Acto IV, cena 3, pp.55 [verso]-56 [verso].

hierarquia feudal e o dever serviçal²⁵¹, convergindo com os argumentos persuasivos da mãe de Leonor, que evocam a impossibilidade de uma união em nome de preconceitos sociais²⁵². Mas o que mais teme D. Thereza são as regras divinas que nenhum ser humano pode nem deve transgredir por serem sagradas²⁵³. Assim, encurralado entre os representantes das classes baixas e altas, Luís fica sozinho, sem ajuda, sem mesmo o apoio de um familiar, obrigado a mudar de atitude. Segue, então, a única via que pensa ser a mais adequada e que aceita estoicamente, revelando, desta forma, uma certa insegurança sobre o que é certo ou errado. Ele submete-se, então, ao conformismo social, a sua voz emudece e o seu débil estado emocional inclina-se perante a razão. No entanto, as conversas tidas com o seu tio e D. Thereza, aparentemente, não trazem os efeitos desejados. Num outro solilóquio²⁵⁴, Luís, exteriorizando, de novo, sentimentos, perplexidades, certezas e dúvidas, encaminha-se para uma visão introspectiva, realçando, desta forma, um subjectivismo aguçado, recorrendo a frases interrogativas que marcam, mais uma vez, a sua oscilação entre o mundo da realidade e o da ilusão, que acaba por se impor ao primeiro. Quando Luís, afinal, se resolve a deixar Leonor, as suas emoções revoltam-se, contradizendo-o. Eleva-se, então, uma formulação de sugestões hipotéticas, que põem em dúvida as alegações do seu tio e de D. Thereza²⁵⁵. No meio do seu solilóquio em ambas as versões, Luís fala a dois interlocutores abstractos: o primeiro diz respeito ao seu duplo, ou seja, ao seu alter-ego, desta vez cúmplice, pois utiliza a primeira pessoa do plural (“Partamos” / “partons”), e o segundo, a antonomásia (“palácio” / “palace”) serve de recurso dialógico com o qual Luís alimenta o seu desespero. O palácio, lugar abençoado ou amaldiçoado, onde ele encontrou

²⁵¹ Acto III, cena 11, p.151 / v.f. : Acto III, cena 11, p.52.

²⁵² Acto IV, cena 3, p.157 / v.f. : Acto IV, cena 3, p.54.

²⁵³ Acto IV, cena 2, p.160 / v.f. : Acto IV, cena 2, p.55 [verso].

²⁵⁴ Acto IV, cena 3, pp.160-161 / v.f. : Acto IV, cena 2, p.55 [verso]-56 [verso].

²⁵⁵ Acto IV, cena 3, pp.160-161 / v.f. : Acto IV, cena 3, p.55 [verso]-56 [verso].

Leonor, evoca implicitamente a imagem dela²⁵⁶. Mas os pensamentos torturam-no, pois Luís está dilacerado por um dilema cujas opções e consequências o levam a hesitar na sua decisão final. A sua razão ordena-lhe que abandone o seu sonho, enquanto as suas emoções suspiram pela fuga. Ele sofre, e as vozes da sua consciência e das suas emoções geram um conflito, confrontando-se a tal ponto que o enlouquecem enquanto se encontra numa fase de dúvida²⁵⁷. Os seus monólogos vacilam, então, entre pensamentos racionais e uma plena divagação, causa do seu sofrimento porque, como afirma Goleman, “quando [as emoções] escapam ao controlo, quando são excessivamente extremas e persistentes, tornam-se patológicas, como uma depressão imobilizadora, uma ansiedade esmagadora, uma raiva furiosa, uma agitação maníaca”²⁵⁸.

4.3.2. O sonho acordado de Leonor e o seu regresso à realidade

“ Amor, tu vens nos meus sonhos
Acalmar-me o coração
Mas, cruel! Quando prometes
Não passa de uma ilusão!”
(Marquesa de Alorna, *Sonho*)

Se Leonor partilha o amor de Luís com a mesma intensidade, ela sabe enfrentar os riscos que isso pode implicar. O que há de mais surpreendente é que, em ambas as versões, é Leonor quem propõe a ideia da fuga, renegando, por conseguinte, a sua vida luxuosa e infringindo o código social. Não tem medo do futuro, quer viver o

²⁵⁶ Cf. : “Fatal palácio, onde entrei isento e desdenhoso, e que és hoje para mim o paraíso vedado, como eu posso eu deixar-te?” (Acto IV, cena 3, p.161) / “Fatale demeure où je suis entré innocent et dédaigneux, tu es, aujourd’hui, pour moi, le Paradis perdu ! Comment me résoudre à te quitter !” (v.f. : Acto IV, cena 3, p.56)

²⁵⁷ Acto IV, cena 3, pp.160-161 / v.f. : Acto IV, cena 3, p.55 [verso]-56.

²⁵⁸ Daniel Goleman, *Inteligência emocional*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p.76.

presente e planear a vida com Luís, afastando quaisquer dúvidas quanto à sua resolução. Por isso, parece fazer prova de maior maturidade nas suas decisões e não desiste delas por causa de eventuais problemas, enquanto Luís hesita, avança e recua, pois o facto de viver num mundo imaginário impede a sua concretização, tornando-as ainda mais irrealizáveis pela falta de convicção, de serenidade e de verdadeira força de vontade. Contudo, Leonor aproxima-se de Luís pelo facto de que também ela mergulha no mundo do sonho, da evasão. Se ela cavalga sozinha pelas planícies beirãs, é para se inundar de liberdade e de evasão, comungar com a natureza que partilha o seu desvario, muito comum nos jovens românticos. Apesar do seu humor, Leonor também exalta aquela triste melancolia de causa indefinida, característica basilar do *mal do século*²⁵⁹. Ao referenciar o célebre drama de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Leonor evoca, em frente da plateia e das outras personagens, o efeito psicológico que lhe causou a leitura da peça²⁶⁰. Leonor transpõe o quadro do cenário da peça shakespeariana para o mundo do sonho acordado, onde imagina o mesmo ambiente mítico e nostálgico. Identificando-se com a heroína naquele momento mágico, ela defende o poder engenhoso dos dramaturgos ao saberem manipular a sensibilidade do público por intermédio da catarse²⁶¹.

Capaz de enfrentar qualquer impedimento que se cruze no caminho da sua felicidade, Leonor, disposta a fugir com Luís, é vítima de desilusão ao saber que este optou por se casar com a sua prima, motivo da sua extrema raiva, traduzida em tiradas inflamadas, sob forma interrogativa, às quais responde. Repreende Luís, tentando convencê-lo a lutar pelo seu amor²⁶². Para ela, nenhum preconceito pode prejudicá-lo, nem mesmo o próprio orgulho. Depois das justificações de Luís, Leonor sossega e, não

²⁵⁹ Acto I, cena 9, pp.61-62 / v.f. : Acto I, cena 9, pp.20-21 [verso].

²⁶⁰ Acto II, cena 8, p.90 / v.f. : Acto II, cena 8, pp.29-29 [verso].

²⁶¹ Acto II, cena 8, p.90 / v.f. : Acto II, cena 8, pp.29-29 [verso].

²⁶² Acto IV, cena 6, p.174 / v.f. : Acto IV, cena 6, p.61 [verso].

desistindo da ideia de fugir, incita Luís a fugir com ela. Porém, no momento em que iam finalmente agarrar a felicidade, Leonor desmaia, não antes de propor, num instante de desvario, uma alternativa: a morte, única via possível para concretizar a sua união²⁶³.

Resumindo os aspectos referentes ao estudo comparativo entre o drama original e a sua tradução francesa por Faure, podemos afirmar que o tradutor tentou, de uma forma geral, manifestar uma certa fidelidade à obra de partida, tanto a nível da enunciação, da estrutura interna e externa do drama, das personagens e do seu retrato psicológico, entre outros, como na tentativa de preservar a poética e estética românticas com as suas características inerentes. Contudo, apesar dessa preocupação constante de uma tradução fiel ao sentido do texto, existem algumas divergências ou “infidelidades” que aparecem sob forma de substituição, tais como o final do drama com o seu conceito-chave “liberdade”, substituído, na tradução, por “fraternidade, e a referência da capital “Berlim” no acto I, por sua vez transformado em Moscovo no texto segundo. Essas transformações do texto-fonte visam ajustar o drama traduzido às exigências e vivências do público francês tal como a sua ideologia, numa época em que, num turbilhão de conflitos geopolíticos entre os países europeus e socioculturais entre os cidadãos franceses, houve igualmente uma preocupação por uma unificação do povo, a noção de nacionalismo, um internacionalismo da cultura e da estética, unificador de todas as nações. Outra divergência surge sob forma de acrescentos e de perdas, pelos quais Faure apela ao conhecimento e experiências do leitor/espectador. Por vezes, no intuito de esclarecer certos pontos mais delicados no que se refere à tradução de terminologia específica, Faure introduz, em nota de rodapé ou entre parênteses, a sua significação. No respeitante às formas líricas, o tradutor segue a sua concepção de tradução, recorrendo por vezes a alterações impostas pela lógica linguística francesa.

²⁶³ Acto V, cena 6, p.175 / v.f. : Acto V, cena 6, pp. 61 [verso]-62.

CONCLUSÃO

Apanhada num período quase finissecular, em que o movimento romântico demonstrava já sinais de decadência após a aparição de novas correntes estéticas (realista e naturalista), *A Morgadinha de Valflor*, verdadeiro canto do cisne do lirismo no teatro português, narra, “sob a exasperação melodramática dos sentimentos [...], por entre arrebatados acentos de um lirismo fácil e discursivo, uma história de amor impossível entre indivíduos de camadas sociais diferentes, a que o público aderiu com um entusiasmo, o que as demais obras do seu autor não lograram suscitar”²⁶⁴.

No primeiro capítulo, iniciámos o nosso trabalho com uma abordagem teórico-metodológica, onde abordámos os aspectos da estética da recepção segundo a perspectiva jaussiana e sociológica segundo Bourdieu, passando por uma apresentação sobre os estudos teatrais, por um lado, e pelos estudos de literatura comparada e de tradução, por outro. No segundo capítulo, depois de uma breve apresentação biobibliográfica de Pinheiro Chagas, abordámos igualmente algumas características do drama histórico romântico encontradas no drama original (apesar de não ter esta menção genérica) e explicámos o nosso conceito de “universo temporal ideológico” respeitante às personagens principais. No terceiro capítulo, tratámos da problemática da produção e da recepção da peça portuguesa no seu contexto sociocultural e político. O quarto capítulo assentou no estudo comparativo da obra-fonte com a sua tradução francesa, onde observámos que, de forma geral, embora fossem inseridas algumas modificações nos vários excertos estudados, tais como acréscimos, a eliminação de pequenos passos, a substituição de conceitos-chave (liberdade por fraternidade, que, afinal, se complementam) e do final do drama, a tradução francesa de Henry Faure se manteve

²⁶⁴ Luiz Francisco Rebello, *Breve história do teatro português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1ª ed. 1968, 2000, p.107.

globalmente fiel ao seu original, delineando as mesmas características temáticas, o que se revela adequado ao conceito de tradução no contexto francês de final do século XIX.

Nessa mesma linha, atentámos na teoria dos géneros e tons dramáticos, características basilares do drama romântico, por meio da qual Pinheiro Chagas quis retratar satiricamente as faixas sociais, onde os preconceitos ainda se mantiveram acesos nas mentalidades, e cujo retrato foi esboçado através das diversas fontes do cómico, contrapondo-se com o lirismo do par amoroso. Finalmente, neste mesmo capítulo, salientámos igualmente o problema da ilusão no sonho, onde focalizámos mais substancialmente Luís, herói emblemático, que fica encurralado entre a sua devoção por ideais de liberdade e de igualdade, em defesa de doutrinas revolucionárias, e a sua paixão extrema por uma fidalga, Leonor. Ao longo do drama, tal como na sua versão francesa, esta angústia dilacera a personagem, que, desde o início, vacila entre um mundo futuro, cheio de esperanças, um mundo ilusório no tempo em que Luís vive e o mundo da realidade. Assim, esse sonho de esperança só se poderá concretizar num futuro próximo que adivinhamos ser o século XIX, século das liberdades e das esperanças, louvado por Pinheiro Chagas, através do seu drama. Luís chegará a conhecer este futuro próximo, alcançável através da morte, única saída para ele e a sua amada para se reencontrarem e unirem sem preconceitos, numa vitória *ab vitam aeternam*.

O nosso trabalho fica em aberto para eventuais análises futuras, entre as quais destacamos, por exemplo, um estudo sobre os recursos retóricos empregues nas réplicas das personagens ou um estudo sobre a simbologia patente no drama. As investigações podem estender-se à recepção das outras obras teatrais de Pinheiro Chagas, mormente aquelas que foram objecto de tradução por Henry Faure e representadas no palco francês. Os seus romances e novelas também são merecedores de interesse para

investigações futuras, que contribuirão para a valorização da obra de Pinheiro Chagas
dentre tantas outras esquecidas, no nosso património literário nacional.

Bibliografia

Bibliografia activa

- CHAGAS, Manuel Joaquim Pinheiro, *A Morgadinha de Valflor*, 12^a ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924.
- FAURE, Henry, *Mademoiselle de Valflor*, manuscrito, in Catalogue Rondel, “Théâtre espagnol et portugais”, Re M 102, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal.

Bibliografia passiva sobre os autores do “corpus”, o drama e as suas representações

- BUESCU, Helena Carvalhão, “CHAGAS (Manuel Joaquim Pinheiro)”, in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol.I, Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp.1111-1114.
- [CUNHA BELÉM], “Manuel Pinheiro Chagas, esboço biográfico”, in *Os contemporâneos*, nº 1, Escriptorio da Empresa, Lisboa, s.d., p.6.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de, “Pinheiro Chagas”, in *Ao correr do tempo*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1906, pp.119-132.
- CASTRO, Augusto de, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942”, in *Separata do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Out./Nov./Dez. de 1942.
- CHAGAS, Manuel Joaquim Pinheiro, “Prefácio”, in *O drama do povo*, Porto, Livraria Moré, 1876, pp.I-XXX.
- DANTAS, Júlio, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942”, in *Separata do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Out./Nov./Dez. de 1942.
- FAURE, Henry, “Notes sur la vie et les ouvrages de J. B. d’Almeida Garrett”, in *Les belles œuvres de la littérature portugaise, Cœurs héroïques en 3 actes: “Frei Luiz de Sousa”*, Moulins, Crépin-Leblond, 1889.

- FAURE, Henry, “Littérature portugaise – Biographie – L’épopée et Camões – Emmanuel Pinheiro Chagas”, in *Revue Britannique*, 71^e année, Paris, Bureaux de la Revue Britannique, Tome IV, 1895.
- FAURE, Henry, *Madame Roland*, Paris, P.V. Stock Editeur, 1896.
- LEITÃO, Joaquim, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942”, in *Separata do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Out./Nov./Dez. de 1942.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de, “Elogio histórico de Manuel Pinheiro Chagas”, in *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Parte I, Lisboa, Typografia da Academia, 1904, pp.1-23.
- MOREIRA JÚNIOR, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942”, in *Separata de Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Out./Nov./Dez. de 1942.
- NOGUÉRAL, Mercédès, “Préface”, in Raoul Pinheiro Chagas, *La quenouille d’Hercule*, Paris, Bibliothèque de l’Idée Latine, 1910.
- PEREIRA, Otilia Remechido Guerreiro, *Pinheiro Chagas: o homem e a obra*, dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1942-1943.
- ULRICH, Ruy, “Discurso proferido na sessão comemorativa do I centenário de Manuel Pinheiro Chagas, Secretário Perpétuo da Academia das Sciencias de Lisboa, em 10 de Dezembro de 1942”, in *Separata do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV, Out./Nov./Dez. de 1942.

Jornais e revistas

- ASSIS, Reynaldo d’, “A Morgadinha de Valflor”, in *Rossi*, Hebdomadário Literário e Científico, nº 3, Maio de 1869, p.2.
- AYRES, Christovam, “O jornalista”, in *Correio da Manhã*, suplemento ao nº 3283, de 8 de Maio de 1895, p.6.
- CABEDO, Jorge de, “Folhetim, A Morgadinha de Valflor, Benifício de Emília Adelaide”, in *Nação*, de 8 de Abril de 1869, nº 6357, p.1.
- CHAGAS, Manuel Joaquim Pinheiro, “Folhetim”, in *A Nação*, de 17 de Abril de 1869, nº 6365, p.1.
- *Crónica dos Theatros de Portugal*, de 11 de Abril de 1869, nº 25, pp.1-2.

- *Chrónica dos Theatros de Portugal*, de 17 de Março de 1870, nº 24, pp.3-4.
- *Correio da Manhã*, de 9 de Abril de 1895, nº 3261.
- *Diário de Notícias*, de 6 de Julho de 1869.
- *Diário de Notícias*, de 18 de Maio de 1943.
- MACHADO, Baptista, “A Morgadinha de Valflor”, in *Rossi*, Hebdomadário Literário e Científico, nº 4, Junho de 1869, pp.1-3.
- MELLO, José de, “O traductor”, in *Correio da Manhã*, suplemento ao nº 3283, de 8 de Maio de 1895, p.9.
- *Nação (A)*, de 10 de Outubro de 1872.
- *Nação (A)*, de 7 de Novembro de 1875.
- *Nação (A)*, de 11 de Novembro de 1875.
- *Platea (A)*, nº 18, de 25 de Novembro de 1875, pp.138-140.
- *Scena (A)*, de 13 de Outubro de 1896.
- STERN, Irwin, “Eça de Queirós ‘versus’ Pinheiro Chagas”, in *Colóquio-Letras*, nº 55, Maio de 1980, pp.72-75.

Dicionários e enciclopédias

- *Catalogue général des livres de la Bibliothèque Nationale*, Auteurs, -49-, Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, MDCCCXCII.
- *Diccionario bibliographico portuguez*, Innocêncio F. da Silva (dir.), Tomo XVI, Nono do Suplemento, Estudos continuados e ampliados por Brito Aranha, Lisboa, Imp. Nacional, MDCCCXCIII.
- *Dicionário do Romantismo literário português*, Helena C. Buescu (coord.), Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- *Dictionnaire de biographie française*, Renan d’Amant (dir.), Paris, Librairie Letouzev et Ané, Tome 13, 1975.
- *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis (dir.), Paris, Armand Colin, 2002.
- *Dictionnaire de langue française, encyclopédie et noms propres*, Paris, Hachette, 1987.

- *Enciclopédia Italiana di Scienza, Lettere ed Arti*, Milano-Roma, Casa Ed. Bestetti & Tumminelli, Instituto Giovanni Treccani, 1929.
- *Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995.
- FARIA, Maria Isabel, M. da Graça Pericão, *Novo Dicionário do livro, da escrita ao multimédia*, Lisboa, Círculo dos Leitores e Autores, 1999.
- *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, vol. X e XI, Editorial Enciclopédia, s.d.

Outros estudos

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- ANGELO, Paolo d', *A estética do romantismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- BARATA, José Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BASSNETT, Anne, *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, “Le marché des biens symboliques”, in *L'année sociologique*, 22, 1971, pp.49-126.
- BOURDIEU, Pierre, “Le champ littéraire”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 89, Septembre 1991, pp.4-65.
- BRAGA, Teófilo, “Os dramas românticos”, in *História do teatro português, Garrett e os dramas românticos, século XIX*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande angular, comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.
- CHAUVIN, Danièle, Yves Chevrel, *Introduction à la littérature comparée, du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
- CHAVES, Castelo Branco, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- DECAUDIN, Michel, Daniel Leuwers, *Littérature française, de Zola à Apollinaire, 1869-1920*, vol. 8, Paris, Editions Arthaud, 1986.

- DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France, les temps nouveaux de 1852 à nos jours*, Paris, Larousse, 1987.
- ECO, Umberto, *Leitura do texto literário, Lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa, Editorial Presença, 2º ed., 1993.
- ECO, Umberto, *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*, Lisboa, Difel, 2005.
- FERREIRA, Alberto, Maria João Marinho, *Bom-Senso e Bom-Gosto – A Questão Coimbrã (1865-1866)*, vol. I, Lisboa, INCM, 1985.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *História de Portugal, século XII – XX*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1960.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre, sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996.
- FRANÇA, José-Augusto, *O romantismo em Portugal. Estudos de factos socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- GAIO, António Silva, Mário. *Episódios das Lutas Cívicas Portuguesas de 1820-1834*, Porto, Lello & Irmão, 1981.
- GALHOZ, Maria Aliete Dore, “Transformações não Punitivas no Romance Tradicional *Conde Ninho* na Memória do Património Português”, in *Revista E.L.O., Estudos de Literatura Oral*, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, nº 3, 1997, pp. 61-73.
- GARRETT, Almeida, “Ao conservatório Real”, in *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, pp.57-76.
- GARRETT, Almeida, “Relatório sobre a fundação do Theatro Nacional”, in Francisco Júlio Caldas Aulete, *Selecta nacional, curso práctico de literatura portugueza*, parte I, 6ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1884.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.
- GLEITMAN, Henry, *Psicologia*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GOLEMAN, Daniel, *Inteligência emocional*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.
- GRIMBERG, Carl, Ragnar Svanström, *La Révolution française et l'Empire*, Verviers (Belgique), col. Marabout Université, 1974.
- HUBERT, M C., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
- HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2001.

- *Intertextualidades*, in Revista de teoria e análise literárias, (Poétique), Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, *História da Literatura como provocação literária*, Lisboa, Vega, 1993.
- JÚDICE, Nuno, “Prefácio”, in Manuel Pinheiro Chagas, *Julietta*, Lisboa, Edições Rolim, 1985.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1997.
- LAURENT, Franck, Michel Vieignes, *Le drame romantique*, Paris, Hatier, 1996.
- LEP-SCHY, Giulio, “Tradução”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol 2, ‘Linguagem-Enunciação’, Lisboa, INCM, 1984, pp.282-296.
- LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.
- MACHADO, Álvaro Manuel, Daniel-Henri Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- MAIGRON, Louis, *Le romantisme et les mœurs, essai d’étude historique et sociale*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- MARQUES, A.H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal, o Liberalismo (1807-1890)*, vol. V, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal, a Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MOISÉS, Maussaud, *As estéticas literárias em Portugal, Séculos XVIII e XIX*, vol. II, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.
- NAUGRETTE, Florence, *Le théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Ed. du Seuil, 2001.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Relações francesas do romantismo português*, Coimbra, Typografia da Coimbra Editora, Separata de “Cursos e Conferências”, vol. III, 1936.
- NEMÉSIO, Vitorino, “Prefácio”, in Alexandre Herculano, *O Bobo*, Amadora, Livraria Bertrand, 1978, pp.VII-XVII.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990.

- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Breve história do teatro português*, 5ª ed., Mem Martim, Publicações Europa-América, 2000.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro romântico (1838-1869)*, Lisboa, “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- REIS, Carlos, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.
- REIS, Carlos, *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
- REIS, Carlos, *O conhecimento da literatura, introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.
- REIS, Carlos, *Introdução à leitura d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Almedina, 6ª ed., 1998.
- REIS, Carlos, Maria da Natividade Pires, *História crítica da literatura portuguesa*, 2ª ed., vol. V, Lisboa, Editorial Verbo, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- SARAIVA, António José, Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Folio, 2ª ed., 1991.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1997.
- SCHUEREWEGEN, F., “Théories de la réception”, in Michel Corvin et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1995.
- SEQUEIRA, Matos, *História do Theatro Nacional D. Maris II*, Lisboa, Ramos Afonso e Moita Lda, Publicação Comemorativa do Centenário 1846-1946, 1955.

- STEINER, George, *Depois de Babel. Aspectos da linguagem e tradução*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, Les Introuvables, 1993.
- STERN, William, *Psicologia geral*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- TENGARRINHA, José, "A oratória e o jornalismo no romantismo", in *Estética do Romantismo em Lisboa*, Lisboa, Centro de Estudos do século XIX do Grémio Literário, Colóquio I, 1970.
- *Traduction et Didactique*, Lisboa, Edições Asa, 1990.
- UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, "Didascalies", in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol.I, Paris, Larousse, 1998.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.
- VASCONCELOS, A. Isabel P. Teixeira de, *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- WAGNER, Fernando, *Teoria e técnica teatral*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978.

Sites Internet

- <http://www.ludomania.com.br/Tadicionais/gamao.html>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trictrac>
- <http://www-librairie-compagnie.fr/portugal/auteurs/chagas.htm>

ANEXO 1

ANEXO 1

Faure (Henry) - Mademoiselle de Valflor, drame en 5 actes
Adaptation française [de la pièce de Manuel Pinheiro Chagas] -
69 ff. ms. aut. en 1 cahier in-4°, 220 x 177 millim.
(On y a joint 31 aut. s. du directeur de l'édition, datée du 19 décembre
1901. - 2 ff. in-8°.)

Manuel
M. Linheiro Chagas

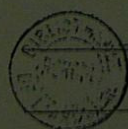
Mademoiselle de Salflo

Drame en 5 actes

Adaptation française



H. H. Haure



L. Henry Travers

to Mrs. Washington

Re M 102

ANEXO 2

Obra completa de Pinheiro Chagas²⁶⁵

Romance

- *Crónicas brasileiras*, 1866:
 - *A Virgem Guaraciaba*.
 - *A Conspiração de Pernambuco*.
- *A Flor Seca*, 1866.
- *Tristezas à Beira-Mar*.
- *Agonias Obscuras*.
- *A corte de D. João V*.
- *Novelas Históricas*, 1869:
 - *O Vali de Santárem*.
 - *O escudeiro de Nun'Álvares*.
 - *A Passagem do Bojador*.
 - *O Berço de Maldição*.
 - *Uma Aventura de Capa e Espada*.
 - *A Noiva do Cadafalso*.
- *O Segredo da Viscondessa*, 1872.
- *A Mácara Vermelha*, 1873.
- *O Juramento da Duquesa* (continuação do anterior), 1873.
- *As Duas Flores de Sangue*, 1875.
- *A Varanda de Julieta*, 1876.
- *A Mantilha de Beatriz*, 1878.
- *A Descoberta da Índia contada por um marinheiro*, 1890.
- *O Baluarte de Dio* (continuação do anterior), 1890.
- *A Lenda de Meia-Noite*, 1890.

²⁶⁵ Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, vol. XXI, Editorial Enciclopédia, s.d. pp.751-754 e Innocêncio F. da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, Tomo XVI (Nono do Suplemento), Estudos continuados e ampliados por Brito Aranha, Lisboa, Imp. Nacional, MDCCCXCIII, pp.288-297.

- *Guerrilheiros da Morte*, 1872.
- *Vermelhos, Brancos e Azuis*, 1873.
- *Astúcias de Namorada*, 1873.
- *Um Melodrama em Santo Tirso*, 1873.
- *A Marquesa das Índia*.
- *A Jóia do Vice-Rei*, 1890.
- *Uma Canção Romântica*, 1881.

Contos e crónicas

- *Contos e Descrições*, 1866:
 - *Viagem ao Porto*.
 - *Uma Página da Vida de Elesbão da Mota*.
 - *Amor Fatal*.
 - *A Semana santa em Lisboa*.
- *Cenas e Fantasias portuguesas*, 1867.
- *Fora da Terra*, 1878.
- *Naufrágio de Vicente Sodré*, 1892.

Teatro

Comédias:

- *A Volta do Teatro*, em 1 acto, 1869.
- *Deputado Venha-a-Nós*, s.d.
- *Quem Desdenha...*, em 1 acto, 1875.
- *A Roca de Hércules*, em 1 acto, 1878.
- *Helena*, em 5 actos, 1875.

Dramas:

- *A Morgadinha de Valflor*, em 5 actos, 1869.
- *A Judia*, em 5 actos, 1869.
- *Durante o Combate*, em 1 acto, 1871.
- *O Drama do Povo*, em 5 actos, 1875.
- *Madalena*, em 4 actos, 1875.
- *Lição Cruel*, em 3 actos.

- Durante o combate, pretexto n'um acto para a 'Marselheza' final, com uma introdução em resposta ao prólogo do 'Gladiador' do Sr. Latino Coelho, 1871.

Poesia

- *Poema da Mocidade*, 1865.
- *Anjo do Lar* (seguimento do anterior), 1865.
- *A Liberdade*, 1874.

Traduções

Romances e outras obras em prosa:

De Alexandre Dumas (Pai):

- *O Capitão Paulo*, 1878.

De Alexandre Dumas (Filho):

- *A San Felice*, 1864.
- *O Filho de Marat*, 1872-73.
- *A Dama das Camélias*.

De Paul Féval:

- *Um Drama da Regência*, 1864.
- *Os Tribunais Secretos*, 1874.

De Octave Feuillet:

- *O Conde de Camors*.
- *Flor de Lis*, 1870.
- *Casamentos Fidalgos*, 1879.
- *Os Amores de Filipe*, 1878.
- *Honra de Artista*, 1891.

De Jules Sandeau:

- *A Família de Penarvam*, 1868.
- *O Marquês de la Seiglièri*.

De Louis Énault:

- *Nadège*, 1864.

De E. About:

- *O Álbum do Regimento*, 1869.

De A. de Vigny:

- *O Selo Vermelho*, 1869.

De Hebbri Conscience:

- *As Venturas da Riqueza*, 1870.

De Charles Bernard:

- *O Pára-Raios*, 1869.

De Frédéric Soulié:

- *O Testamento do Conde*, 1871.

- *O Major Napoleão*, 1872.

De la Landelle:

- *A Vingança do Sargento*, 1873.

De Lamartine:

- *Regina*, 1873.

De H. de la Madeleine:

- *O Casamento de Frei Serapião*, 1874.

De Émile Desbeaux:

- *As Descobertas de Juca*, 1887.

Georges Ohnet:

- *O Dr. Rameau*, 1889.

De Ponson du Terrail:

- *A Fada de Auteuil*.

Da Baronesa de Mackau:

- *As Grandes Verdades Religiosas*, 1874.

De Mme C. Bray:

- *Physiologia das escolas*, 1875.

De Mme L. Colet:

- *Infâncias célebres*, 1876.

De Jules Verne:

- *A Descoberta da Terra*.

De Edmond de Amicis:

- *Marrocos e Constantinopla*, 1888.

De C. Debans:

- *A Ruína da Inglaterra*, 1890.

De Victor Duruy:

- *História de Roma*.

De Max O'Reill:

- *John Bull e a sua ilha*, 1890.

De E. Bellami:

- *D'aqui a cem anos*, 1891.

Outras traduções:

- *História dos últimos acontecimentos de Espanha*, 1874.

- *Memórias de Paulo de Kock*, 1874.

Teatro (traduções):

Comédias:

- *Rabagas*, 5 actos.

- *João Thommeray*, 5 actos.

- *O Fruto Proibido*, 4 actos.

- *Conspiração da Aldeia*, 5 actos.

- *A Botija*, 4 actos.

- *Divorciemo-nos*, 3 actos.

- *Bebé*, 3 actos.

- *Parentes e Trastes Velhos*, 3 actos.

- *Infeliz Carolina*, 3 actos.

- *Os Burgueses de Pontarcy*, 3 actos.

- *Janto com minha mãe*, 1 acto.

- *As Compainhas*, 1 acto.

Dramas:

- *Os Fidalgos de Bois Doré*, 5 actos.

- *O Filho de Corália*, 4 actos.

- *O Abade Constantino*

- *A Gravata Branca*, 1 acto.

- *A Oração da Tarde*, 3 actos.

- *O Caso de Consciência*, 1 acto.

- *Dora*, 5 actos.

- *Ernâni*, 5 actos.
- *A Oração da Tarde*, 3 actos.

Outros:

- *O Grande Casimiro*, ópera-cômica em 3 actos.
- *Gentil Dunoii*, opereta em 1 acto.
- *Partida das Damas*.
- *Cabelo (Castello) Branco*²⁶⁶.
- *As manhas de André Matoso*.

História

- *História de Portugal, desde os tempos mais remotos até à actualidade*, 1867.
- *História Alegre de Portugal*, 1880.
- *Resumo da História de Portugal*, 1880.
- *História da Guerra Entre a França e a Prússia*, 1871.
- *História da Comuna de Paris*, 1871.
- *As Colónias Portuguesas no Século XIX*, 1891.
- *Migalhas da História Portuguesa*, 1893.
- *A África Portuguesa*, 1890.
- *Os Descobrimentos Portugueses e os de Colombo (Tentativa de coordenação histórica)*, 1892.
- *História dos Povos Antigos do Oriente*.

Outras obras

- *Esboço Biográfico de Henrique Luís Feijó da Costa*, 1864.
- *Bom Senso e Bom Gosto* (A propósito da carta que Antero de Quental dirigiu a António Feliciano de Castilho), 1865.
- *Ensaaios críticos*, 1866.
- *Novos ensaios críticos*, 1867.

²⁶⁶ Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, encontramos esta palavra escrita tal como está referida acima, enquanto no *Diccionario bibliographico portuguez* de Innocência F. da Silva, lê-se a palavra 'Castello Branco'.

- *Da origem e carácter do movimento literário da Renascença, principalmente na Itália*, 1867.
- *Portugueses Ilustres*, 1869.
- *Ministros, padres e reis*, 1870.
- *Desenvolvimento da Literatura Portuguesa*, 1871.
- *O Terramoto de Lisboa*, 1874.
- *Dicionário Popular*, (16 vol.).
- *Educação Popular*, (14 vol.), 1874.
- *A Primeira Missa no Brasil*, 1878.
- *A Propriedade Literária, carta ao Imperador do Brasil*, 1878.
- *Origens do Teatro Latino*, 1882.
- *Descobrimientos dos Portugueses em África*.
- *Relatório da Secção de Literatura da Academia Real das Ciências de Lisboa acerca das obras que concorreram à adjudicação do Prémio D. Luís I, em 1887*.
- *Vida do General Osório*, 1889.
- *As Negociações com a Inglaterra*, 1890.
- *Elogio Histórico de Alexandre Herculano*, 1890.
- “Camilo Castelo Branco”, prefácio de *Amor de Perdição*, 1891.
- “Prólogo” da tradução *D. Quixote de la Mancha*.
- *Relatório da Academia das Ciências, lido na sessão solene de Dez 1893*.

ANEXO 3

As representações d'A Morgadinha de Valflor no teatro D. Maria II²⁶⁷

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1869	ABRIL	3	(Benefício da actriz Amélia Adelaide) <i>A Morgadinha de Valflor // Uma troca de maridos</i>
		4	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		8	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		11	<i>A Morgadinha de Valflor // Os dois surdos</i>
		13	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		18	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		22	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		25	<i>A Morgadinha de Valflor // Entre o jantar e o baile</i>
		27	<i>Entre o jantar e o baile // A Morgadinha de Valflor</i>
		29	(Benefício do actor César de Lima) <i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
	MAIO	2	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
		20	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
		26	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
		30	<i>A Morgadinha de Valflor // A (uma) chávena de chá</i>
	JUNHO	6	Última representação d'A Morgadinha de Valflor
	JULHO	9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	AGOSTO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	SETEMBRO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		26	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	30	(Benefício da Associação Lealdade e Humanidades) <i>A Morgadinha de Valflor // Um cavalheiro de industria</i>
	NOVEMBRO	7	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	DEZEMBRO	5	<i>A Morgadinha de Valflor // Guerra aos Nunes</i>
		18	(Benefício de José Manuel Pereira) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	(Benefício da viúva e filhos de José Caetano da Silva Júnior) <i>A Morgadinha de Valflor // Guerra aos Nunes</i>
		31	<i>A Morgadinha de Valflor // Um eclipse de lua</i>

²⁶⁷ Tiradas da rubrica “Espectáculos” do jornal *A Nação* e dos registos do Teatro Nacional.

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1870	JANEIRO	13	<i>A Morgadinha de Valflor // Ernesto</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	(Benefício) <i>A Morgadinha de Valflor // Um cavalheiro de industria</i>
		31	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1872	SETEMBRO	28	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		29	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		8	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		19	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor // A greve dos Srs Barbeiros</i>
	DEZEMBRO	9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1873	JANEIRO	11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	29	<i>A Morgadinha de Valflor // a (Uma) chávena de chá</i>
	ABRIL	13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	SETEMBRO	5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	16	<i>A Morgadinha de Valflor // Á espera dos padrinhos</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	2	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		12	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1874	MARÇO	23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		29	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	30	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	7	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	SETEMBRO	4	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	DEZEMBRO	4	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1875	FEVEREIRO	3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		26	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	8	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		21	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	29	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	SETEMBRO	5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		18	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1876	JANEIRO	10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	FEVEREIRO	11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	4	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1879	OUTUBRO	22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		25	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

1879	OUTUBRO	26	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		29	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		30	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1880	FEVEREIRO	5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	28	(Benefício do ensaiador José Romano) <i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1882	MARÇO	18	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	17	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1905	MAIO	6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		7	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	DEZEMBRO	14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1906	JANEIRO	17	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	FEVEREIRO	22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1907	OUTUBRO	27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	1	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		30	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	DEZEMBRO	2	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1908	FEVEREIRO	20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	21	(Benefício do actor Luís Pinto) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		18	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	OUTUBRO	3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		4	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		8	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		18	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	8	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		22	(Récita em homenagem a Manuel Pinheiro Chagas) <i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1909	JANEIRO	3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		25	(Benefício) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	FEVEREIRO	14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	7	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	29	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	2	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1910	FEVEREIRO	19	(O papel de Leonor representado pela actriz Lucinda Simões) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
		20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	21	(Benefício) <i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1911	JANEIRO	16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		31	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	FEVEREIRO	5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	(Récita de caridade) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1912	DEZEMBRO	22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	30	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	ABRIL	16	(Récita do actor Luís Pinto) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
		30	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	25	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1914	MARÇO	22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1915	JUNHO	6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1916	MARÇO	13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	26	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1918	JANEIRO	4	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		5	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		7	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		8	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		9	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		10	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		12	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		19	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		23	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		25	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		26	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		27	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	11	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		12	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

1918	MARÇO	15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		17	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		19	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		21	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		22	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		28	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	24	(Récita da Associação Tipográfica) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JULHO	15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1919	ABRIL	24	(Récita da actriz Augusta Cordeiro) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MAIO	6	(Récita do actor Carlos Shore) <i>A Morgadinha de Valflor</i>
	NOVEMBRO	20	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	DEZEMBRO	13	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		14	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		15	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

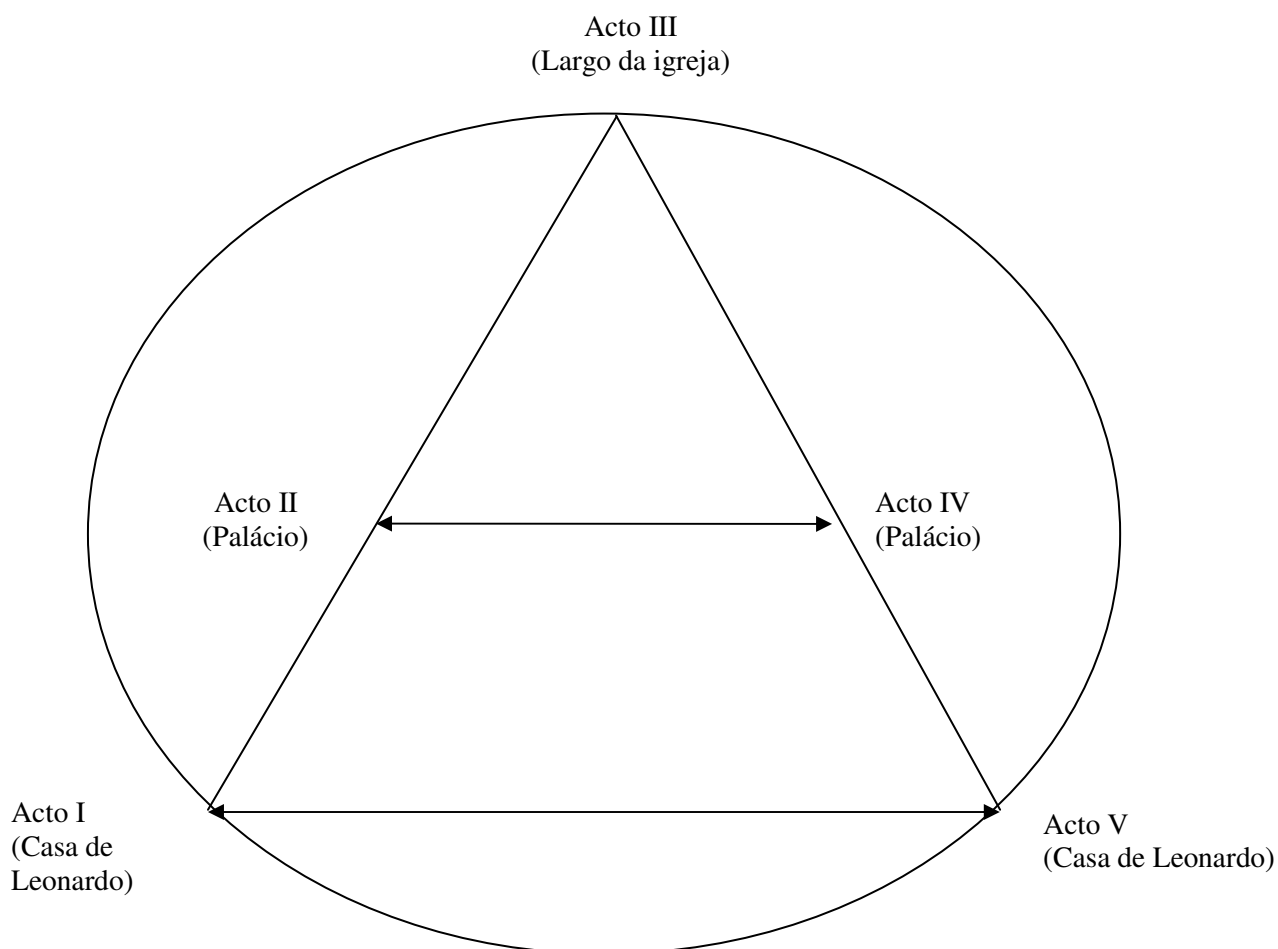
ANO	MÊS	DIA	REPRESENTAÇÕES
1920	JANEIRO	24	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	MARÇO	3	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
		6	<i>A Morgadinha de Valflor</i>
	JUNHO	16	<i>A Morgadinha de Valflor</i>

Total das representações d'A Morgadinha de Valflor em temporadas no D. Maria II

Temporadas	Número de representações
Outubro de 1868 a Agosto de 1869	21
Setembro de 1869 a Abril de 1870	13
Setembro de 1872 a Junho de 1873	20
Setembro de 1873 a Junho de 1874	12
Agosto de 1874 a Junho de 1875	13
Agosto de 1875 a Julho de 1876	13
Setembro de 1879 a Junho de 1880	14
Setembro de 1881 a Junho de 1882	2
Novembro de 1904 a Maio de 1905	5
Novembro de 1905 a Maio de 1906	6
Outubro de 1907 a Junho de 1908	10
Outubro de 1908 a Junho de 1909	14
Dezembro de 1909 a Maio de 1910	4
Outubro de 1910 a Junho de 1911	5
Outubro de 1912 a Junho de 1913	5
Outubro de 1914 a Julho de 1915	1
Novembro de 1915 a Julho de 1916	2
Novembro de 1917 a Agosto de 1918	35
Novembro de 1918 a Outubro de 1919	2
Outubro de 1919 a Outubro de 1920	8
TOTAL	208

ANEXO 4

Esquema piramidal dos actos e respectivos espaços



Legenda:

Acto I: Encontro de Leonor e Luís
Desencadeamento do amor de Luís
Princípio do amor terrestre

Acto II: Descoberta do amor de Luís por Leonor
Desencadeamento do amor de Leonor

Acto III: Confissão mútua do amor do par amoroso

Acto IV: Obstáculo ao seu amor

Acto V: Solução ao obstáculo (morte)
Princípio do amor celeste

